

مركز المدار المعرفي للأبحاث والدراسات -الجزائر-



في اللغة والأدب

مجلة فصلية دولية محكمة

العدد الرابع فيفري - 2020م/ 1441هـ



ISSN: 2661-765X

الإيداع القانوني أوت 2018

مجلة مدارات في اللغة والأدب

مجلة فصلية دولية أكاديمية محكّمة تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية

تصدرعن مركز المدار المعرفي للأبحاث والدراسات، الجزائر

الترقيم الدولي

ISSN:2661-765X

الإيداع القانوني أوت 2018

العدد الرابع فيفري 2020



الهيئة العلمية الاستشارية

ترسل جميع المراسلات إلى مديرة ورئيسة هيئة تحرير مجلة مدارات في اللغة والأدب

د. عليية بيبية

على العنوان الإلكتروني:

MadjalatMadarat@Gmail.com

العنوان البريدي للمركز:

تعاونية السنابل الذهبية العقارية، سكن رقم 52، المنطقة الحضرية الجديدة رقم 02، تبسة، الجزائر

شروط النشر

ترحب مجلة مدارات في اللغة والأدب بنشر الأبحاث والدراسات الرصينة ذات المستوى الأكاديمي الراقي باللغة العربية ، ولذلك يسرنا دعوة كافة الأساتذة والباحثين في المؤسسات الجزائرية والأجنبية للمساهمة في إثراء المجلة، على أن يلتزم أصحابها بالقواعد التالية:

1 – أن لا يكون قد سبق نشره، وأرسل إلى مجلة أخرى.

2 – أن يرفق بملخصين أحدهما بلغة العربية والآخر بإحدى اللغتين الأجنبيتين (الإنجليزية – الفرنسية)، وأن لا يتجاوز الملخص حدود 150 كلمة، وأن يتضمن على الأقل خمس كلمات مفتاحية.

3 – أن يكتب بخط Sakkal majallah مقاسه 13 بالنسبة للمتن، وخط Sakkal majallah مقاسه 10 بالنسبة للهامش.

4 – أن يتم الإشارة إلى الهامش والإحالات أسفل كل صفحة، على أن تعرض قائمة المصادر والمراجع في نهاية المقال مرتبة هجائيا بحسب اسم الشهرة.

5 – أن تترك مسافة 1 سم بين الأسطر، وتكون هوامش الصفحة 2 سم من كل الجهات، وحجم الورقة عادي (B5).

6 – تتضمن الورقة الأولى لمادة النشر المعلومات الشخصية للباحث: اسمه ولقبه، رتبته الأكاديمية، تخصصه، الهيئة التي يتبع لها، رقم هاتفه وبريده الإلكتروني.

7 – مادة النشر تكون موثقة وفق النموذج المرجعي المعروف بـ «نموذج شيكاغو».

8 – أن يتم وضع الصور، الخرائط، الجداول والرسوم البيانية في متن المقال، على أن تتضمن مصادرها والروابط المشيرة لها.

9 – المقالات المنشورة في المجلة لا تعبر إلا عن رأي صاحبها.

10 – كل مقال لا تتوفر فيه الشروط لا ينشر مهما كانت قيمته العلمية.

11 – إخضاع مادة النشر للتدقيق اللغوي قبل إرسالها للمجلة.

-12 يكون حجم البحث بمعدل عشر صفحات إلى عشرين صفحة بما في ذلك الجداول والمرفقات من هوامش ومصادر ومراجع.

-13 يرفق مع البحث تعهدا بجهد الباحث الشخصي

14– يحق لهيئة التحرير إجراء بعض التعديلات الشكلية على المادة المقدمة متى لزم الأمر دون المساس بالموضوع.

14 – المقالات المرسلة لا تعاد إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.

15 – يحكم البحوث أساتذة مختصون في الجامعات ومراكز البحوث والدراسات.

16 – في حالة إبداء ملاحظات من طرف المحكمين، ترسل الملاحظات إلى الباحثين لإجراء التعديلات اللازمة خلال مدة أقصاها أسبوعان.

17– يتلقى صاحب المقال المنشور نسخة من العدد، إضافة إلى شهادة نشر.

19 – يسمح بالنقل أو الاقتباس مما تنشره المجلة، شريطة الإشارة إلى ذلك حسب القواعد العلمية المعمول بها في هذا الشأن.

20 – ترسل المقالات إلى العنوان الالكتروني التالي: madjala-madarat@gmail.com

كلمة رئيس التحرير

إن أي واجهة علمية لجامعة أو مركز علمي هو نتاجها العلمي وإصدارها المتميز الذي ينفتح على أفكار جديدة وموضوعات قيمة من إنتاج نخب من الباحثين الذين يتطلعون إلى آفاق أوسع في عالم المعرفة

وهذا الهدف هو ما تسعى إليه مجلة مدارات في اللغة والأدب في عددها الرابع الذي تميز بتنوع الدراسات اللغوية والأدبية والنقدية التي لم يسبق لها النشر وهي بذلك عصارة جهود باحثين وباحثات من الجزائر والوطن العربي الذين أثروا هذا العدد بدراساتهم القيمة .

ومن المعروف أن هذه المجلة الرصينة تملك خبراء من مختلف جامعات الجزائر والوطن العربي وهم الذين يسهرون عل تقييم البحوث والدراسات حتى تعرض في معرض حسن ،كما تملك خبراء تقنيين يسهرون على إخراجها في أبهى صورة فكل الشكر والتقدير لهم على ما يبذلونه في سبيل سير هذه المجلة الرصينة إلى أعلى المراتب.

د. علية بيبية

الفهـــرس

الأدب الرقمي بين إنتاجية المعنى وفاعلية التلقي.

نسيمة بوزمام/ باحثة بجامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج_ الجزائر_
bouzmamnassima@gmail.com

الملخص:

لم يعد الحديث عن وُلوج التكنولوجيا الرقمية إلى عوالم الأدب أمرا مُستغربا بقدر ما أضحى ضرورة لابدّ منها في عالم صارت كلّ تعاملاته اليومية تقوم على الوسائط الالكترونية، ومن هذا المنطلق دخل الأدب إلى الشاشة الزرقاء استجابة لمجموعة من المتغيرات التي عرفها العالم في الفترة المعاصرة، ليتحول الأدب مع الوسيط الجديد إلى نص يتحكم فيه القارئ أيّما تحكم؛ إذ صار المتلقي يحتل مساحة تعادل أو تزيد عن مساحة صاحب النص، كما جعله (المتلقي) في توتر دائم وهو يبحث عن البدايات والنهايات نظرا لاعتماد الأدب الرقمي على ميزة الروابط التي تشتغل بقوة في إعطاء النص شرعيته التي لا تكتمل إلّا مع كلّ قراءة، بحيث يمكن للقارئ أن يحقق مع كل قراءة نصا مترابطا جديدا يختلف عن السّابق، وعلى هذا الأساس جاءت فكرة هذا البحث للخوض في مسألة إنتاج المعنى في النص الأدبي الرقمي وفاعليّة تلقيه.

Digital literature between the productivity of meaning and the effectiveness of receiving

Abstract :

Talking about the log of digital technology into the worlds of literature is no longer as surprising as it has become a necessity in a world where all its daily dealings are based on electronic media, and from this point of view literature entered the blue screen in response to a set of variables known by the world in the period For contemporary, to turn literature with the new medium into a text controlled by the reader, as the recipient occupies an area equal to or greater than the space of the author of the text, and also made him (the recipient) in constant tension as he searches for beginnings and endings due to the dependence of digital literature on the advantage of links that work strongly in giving the text a law It is only complete with each reading, so that the reader can achieve with each reading a new coherent text that is different from the previous, and on this basis came the idea of this research to delve into the issue of producing meaning in the digital literary text and the effectiveness of receiving it.

مقدمة:

شهد العصر الراهن متغيرات عديدة خلفتها ظهور الثورة التكنولوجية التي فرضت تأثيرها العريض على جميع مناحي حياة الإنسان المعاصر، فقد كانت بمثابة تحوّل ضخم ترك بصماته الراسخة، ولما كان النص الأدبي يتأثر كثيرا بمتغيرات عصره، كان من الطبيعي أن تظهر ملامح هذه الثورة الرقمية على النتاج الأدبي بوصفه الوعاء الحامل لثقافة أمته، بل هو الأمة ذاتها هويّة وانتماء؛ حيث رافق النص الأدبي تحدّيات الثورة التكنولوجية، فانتقل النص الأدبي من عوالمه الورقية إلى معالم الرقميّة، وحينئذ تمخضت الثورة التكنولوجيّة عن ولادة أجناس أدبيّة اعتمدت فيها على تقنيات الحاسوب في تطوير الأجناس الأدبيّة الكلاسيكية، فظهرت الرواية التفاعليّة، والقصة التفاعلية، والمسرح التفاعلي وغيرها من الأجناس الأدبيّة، وقد دعمتها حوافز إبداعية غيّرت من طبيعتها وأنتجت أشكالا متنوعة وفق تقنيات الحاسوب وروابطه المختلفة.

إنّ الحديث عن دخول النص الأدبي إلى عوالم الرقمية فرض تغييرا في أطراف العمليّة الإبداعية، حيث صارت سُلطة النص بيد القارئ؛ إذ ساهم انتقال النص الأدبي من طور الورقية إلى طور الرقميّة في إتاحة الفرصة للمتلقي للمشاركة في العمليّة الإبداعيّة متخفيا خلف ستار الشاشة الزرقاء، حيث أصبح بإمكانه إبداء رأيه في النصوص الأدبية ومن هذا المنطلق صارت مساحة المتلقي في النص تعادل أو تزيد عن مساحة صاحب النص، وقد أوشك المبدع على التلاشي حين أصبحت العلاقة الإبداعية تقوم بين النص والمتلقي، بعد أن كانت قائمة بين النص ومبدعه، وذلك بعدما أقصت نظرية التلقي المبدع إقصاء كلّيا من العمليّة الإبداعيّة وقصرت جُهده على كتابة النص وتسليمه للمتلقي الذي يُعدّ في الأصل حاضرا أثناء الكتابة، وعلى هذا الأساس جاءت فكرة هذا البحث للخوض في مسألة إنتاج المعنى في النص الأدبي الرقمي وفاعليّة تلقيه، وقد انطلقت للبحث في هذا الموضوع من مجموعة من الإشكاليات أهمها:

1-ما هي خصوصية إنتاج المعنى في النص الأدبي الرقمي؟

2-وإلى أيّ مدى يمكن القول بأنَّ إشراك المتلقي في العمليّة الإبداعية يعدّ تمييعا لهوية النص الرقمي وهوية مبدعه؟

3-وهل يمكن القول بأنّ انتقال النص الأدبي من طور الورقية إلى طور الرقمية يُعتبر تعزيزا لفاعليّة التلقي خاصة وأنَّ القارئ الرقمي يحتل مساحة واسعة في العمليّة الإبداعيّة؟

1-ماهية الأدب الرقمي:

إنَّ الحديث عن مفهوم الأدب الرقمي يفرض علينا الإشارة إلى أنَّ هذا الجنس الأدبي الذي يُساير معطيات عصره الرقمي قد دخل في دوامة إشكالية المصطلح التي يتخبط فيها النقد العربي المعاصر نتيجة ترجمة للأعمال النقدية الغربيّة، حيث اختلفت التسميات وتباينت الترجمات في مصطلح "النص التشعيبي فإنَّ الإشكال ذاته وقع في تسمية/ترجمة الأدب المنتفع من التقنيات

الرقمية ووسيطها التكنولوجي، فظهرت تسميات من أبرزها: الأدب الرقمي الأدب التفاعلي، الأدب الالكتروني (...) في الشأن ذاته تقول الناقدة عبير سلامة: إنَّ أكثر المهتمين بالأدب الرقمي يقاومون تصنيف الأعمال في أنواع محددة لكنّهم يتفقون على أنَّ هذا المصطلح يُمثّل مظلة عريضة تندرج تحتها أطياف متمايزة أهمها الأدب الخطي، الأدب التشعيبي، الأدب متعدد الوسائط، الأدب التفاعلي، الأدب المشفر بلغات البرمجة"[1] فهذه كُلّها تسميات متعددة لمفهوم واحد، ولعلّ ما خلق هذه الفوضى المصطلحية هو تلك الترجمات الفردية التي قام بها النقاد العرب، وفي السياق ذاته تُؤكد **زهور كرام** على أنّه "لم يستقم بعد تعيين المصطلح الذي يحدد النص التخييلي في الأدب الرقمي، ليس فقط في التجربة العربيّة، ولكن أيضا في التجربتين الأمريكية والأوروبية (تفاعلي، مترابط رقمي إلكتروني، معلوماتي، تشعبي) وهي مسألة مرتبطة بتحديد كلّ نوع أدبيّ جديد والذي يصطدم بسؤال التعريف الاصطلاحي"[(2)] وعليه فإنَّ التجربة الغربيّة نفسها في حقل الأدب الرقمي لم تسلم من فوضى المصطلح المحدد لهذا النوع الجديد من الأدب، وهو ما انجرَّ عنه هذا الخلط المصطلحاتي في الساحة الأدبيّة العربيّة.

إنَّ هذا التحول الكبير من الورقي نحو الرقمي قد وجّه الأنظار نحو كلّ ما هو إلكتروني، حيث "جاءت أفكار **تيد نيلسون** لتُزيح فكر **جوتنبرغ** وتُحرّر النصوص من قبضة تلك الخطية الصارمة التي فرضها جمود الورق وثبوت الطباعة إنَّ مطبعة **جونتبرغ** حوّلت الأفكار إلى نقوش غائرة في مادة الورق، وجاءت تكنولوجيا المعلومات لتسلب الورق ماديته بعد أن حوّلتها إلى وثائق إلكترونية"[(3)] ولعلَّ هذا الانتقال من الورقي إلى الرقمي هو ما خلق تحوّلا كبيرا في أطراف المنظومة الإبداعية المتعارف عليها.

يُعرّف **سعيد يقطين** الأدب الرقمي بأنّه "مجموع الإبداعات(والأدب من أبرزها) التي تولّدت مع توظيف الحاسوب ولم تكن موجودة قبل ذلك، أو تطورت من أشكال قديمة، ولكنّها اتخذت مع الحاسوب صورا جديدة في النتاج والتلقي"[(4)] فإنتاج المعنى وتلقيه قد اتخذ مفهوما جديدا مع ولوج الأدب إلى عوالم الرقميّة، أين انتقلت السلطة من يد المبدع إلى يد المتلقي الذي صار يتحكم في النص الرقمي.

[(1)] أحمد زهير رحاحلة: إشكاليات المتلقي في ضوء الإبداع الرقمي (المفاهيم، الشروط، الوظائف)، جامعة البلقاء التطبيقية، مقال منشور في الموقع الالكتروني: www.researchgate.net

[(2)] زهور كرام: الأدب الرقمي، أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، منشورات دار الأمان، الرباط، 2013، ط2 ص23.

[(3)] عمر زرفاوي بن عبد الحميد: العصر الرقمي وثورة الوسيط الالكتروني (قراءة في تحوّلات اطراف المنظومة الإبداعيّة)، مجلة المخبر، وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، العدد1، 2009 ص115.

[(4)] سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الأدب التفاعلي)، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء/ بيروت، 2005، دط، ص9.

في حين يُعرّفه **مشتاق عباس معن** وهو الرائد الأول للقصيدة التفاعلية في العالم العربي بأنَّه "النص الذي يستعين بالتقنيات التي وفرتها تكنولوجيا المعلومات وبرمجيات الحاسب الالكتروني لصياغة هيكلته الخارجيّة والداخليّة والذي لا يمكن عرضه إلّا من خلال الوسائط التفاعلية الالكترونية كالقرص المدمج والحاسب الالكتروني أو الشبكة العنكبوتية الإنترنت"[5] ويُحدد هذا التعريف الوسيلة التي يُعرض فيها النص الأدبي حتى يُسمى رقميا، كالقرص المدمج والحاسوب الالكتروني ، وكذا الشبكة العنكبوتية التيبيث من خلالها النص الأدبي ليصل إلى القارئ.

وتُعرّف الدكتورة **فاطمة البريكي** الأدب التفاعلي بأنَّه "الأدب الذي يُوظّف معطيات التكنولوجيا الحديثة في تقديم جنس أدبي جديد، يجمع بين الأدبية والالكترونيّة، ولا يمكن أن يتَأتى لمتلقيه إلَّا عبر الوسيط الإلكتروني، أي من خلال الشاشة الزرقاء، ولا يكون هذا الأدب تفاعليا إلَّا إذا أعطى المتلقي مساحة تعادل أو تزيد عن مساحة المبدع الأصلي للنص"[6] انطلاقا من هذا المفهوم فإنَّ لفظة (التفاعلي)لا تُطلق على هذا النوع من الأدب إلا حينما يحظى فيه المتلقي بمساحة واسعة تكون مُعادلة لمساحة مبدع النّص أو تزيد عنها أحيانا؛ بحُكم أنَّ رقمية الأدب ترتكز كثيرا على الصورة والحركة، وهو ما يمكن أن يشدّ المتلقي فيتسع دوره في العملية الإبداعية؛ حيث يمتلك المتلقي هنا حق المشاركة في النص الرقمي بالإضافة والتعديل وهذا ما يدخل في إطار عملية التفاعل، كما تُقرّ الناقدة **فاطمة البريكي** بأنَّ مصطلح الأدب التفاعلي يضم "جميع الفنون الأدبيّة التي نتجت عن تقاطع الأدب مع التكنولوجيا الرقميّة المُتمثلة في جهاز الحاسوب الشّخصي المتصل بشبكة الإنترنت"[7] ولعلَّ ما نلحظه في هذه المفاهيم التي عرضناها هو اتفاقها حول فكرة أنّ الأدب الرقمي هو الأدب الذي يستفيد من تقنيات التكنولوجيا الرقمية في صياغة النصوص الأدبيّة والواضح أنَّ كلّ هذه التّسميات مفهومها جامع لمختلف الممارسات التي تحققت من خلال علاقة الأدب بالحاسوب والمعلوماتيات على تنوع أشكالها.

<u>2- خصوصية إنتاج المعنى في النص الرقمي:</u>

لطالما كانت جُلّ الأشياء في هذا الكون تحتقب معاني لا حصر لها، فما من شيء إلّا وتضمن معناه، وأضمر معاني هائلة في جوهره، وقد أولى الدارسون أهميّة قصوى للمعنى في النص الأدبي باعتباره الدعامة الأساسية التي يقوم عليها، فلا وجود للنص بلا معنى، ومع دخولنا عصر التكنولوجيا الرقميّة صار إنتاج المعنى في النص الأدبي يحتكم إلى أسس جديدة مغايرة لإنتاج المعنى في النص الرقمي؛ إذ "تعرف العمليّة الإبداعية في ظلّ ما يعرف الآن بالثورة الرقمية مجالات جديدة ومغايرة لتجليها، وذلك عبر الوسائط الالكترونية ، والشبكة العنكبوتية التي مكنت الفرد من خدمات

---

[5] إياد إبراهيم فليّح الباوي وحافظ محمد عبّاس الشمري: الأدب التفاعلي الرقمي(الولادة وتغيّر الوسيط)، دار الكتب والوثائق، بغداد، 2011م، ط1 ص19.

[6] فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ط1 ص49.

[7] فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي ، الصفحة نفسها.

سريعة وبوفرة بالغة، انعكست تجربة هذا التجلي المغاير على الأدب وقراءته"[8]إذ انتقل الدور من المبدع الى المتلقي الذي صار سيّد العملية الإبداعية يتحكّم في النص كما يشاء بينما صار دور المؤلف يقتصر على إنتاج النص فحسب؛ فالمؤلف الرقمي هو الذي "يؤلف النص الرقمي مستثمرا وسائط التكنولوجيا الحديثة ومشتغلا بتقنية النص المترابطhypertext. ومُوظفا مختلف أشكال الوسائط المتعددة، هو لا يعتمد فقط على فعل الرغبة في الكتابة والإلهام الذي يُرافق عادة زمن التخييل في النص المطبوع أو الشفهي ولكنّه إضافة إلى ذلك، إنّه كاتب عالم بثقافة المعلوماتيات ولغة البرامج المعلوماتيّة، والتقنيّة الرقميّة"[9]وهذا يعني أنّنا أمام قارئ تربطه علاقة وطيدة بالعلم وبمتغيرات التكنولوجيا الرقميّة، وهذا أمر جديد شهدته نظرية الأدب ؛إذ كانت في السّابق تقف عند نضج مخيّلة الكاتب ومدى إبداعيّة نصّه فحسب، في حين باتت مع الوسيط الجديد تنظر إلى المبدع من زاوية تكوينه النّصي وخبرته بالأمور الرقميّة.

يُعدّ النص عالما مجهولا، كان ومازال محل بحث واستكشاف الباحثين؛ خاصة إذا ما ارتبط بحقل الأدب حيث يزداد تأثيره وتعظم غرابته، ومع دخول النص الأدبي إلى عوالم الرقميّة أصبح "جوهر البحث في الأدب الرقمي يرتكز على مفهوم النص في ضوء المتغيّرات، وأدوار القارئ بالإضافة إلى المؤلف"[10]وكلّ هذه المعطيات تُشكّل أطراف العمليّة الإبداعية التي اتخذت شكلا جديدا مع الأدب الرقمي، حيث "غادر النص الرقمي المفهوم الذي بات الآن كلاسيكيا بحُكم ظهور مفهوم جديد للنص جعله يتجاوز مفهوم البناء اللغوي المألوف، إنّه يتشكل انطلاقا من المواد التي تُؤلف هيئته (اللغة، الصوت، الصورة .. البرامج المعلوماتية) في الحدود المفتوحة مع القارئ (خيارات خاصة قرارات فردية، وضعيات نفسيّة وذهنيّة، سلوك اجتماعي وثقافي..)"[11]فلم يَعد النص عبارة عن جملة من الكلمات والجمل، بل أصبح عبارة عن نصوص تحكمها الروابط، كما يخضع لتقنيتي الصوت والصورة التي جعلت القارئ يميل نحو هذه النصوص، لما تُتيحه من فرصة للمشاركة في تفعيل النص، كما أنّ "ولوج الحاسوب إلى عالم الإبداع الأدبي وسّع مفهوم النص، فلم يعد تلك اللّحمة بين الحروف والكلمات المجموعة بالكتابة، بل أضحى يتم رأى في صورة كلّ مركّب من علامات بصريّة عرفيّة (...)أو مرئية فوق سطح ذي بعدين، صفحة في كتاب أو ملصق على حائط أو شاشة أو حاسب آلي"[12] ومن هنا فتح المجال واسعا أمام القارئ حتى يتفاعل مع النص، بل وصار في أحيان كثيرة يتدخل في النص كقارئ فعَّال من خلال الإضافة أو الحذف.

---

[8] زهور كرام: الأدب الرقمي، أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، ص18.

[9] المرجع نفسه، ص34.

[10] زهور كرام: الأدب الرقمي، أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية ، ص 48.

[11]المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[12]عمر زرفاوي بن عبد الحميد: العصر الرقمي وثورة الوسيط الالكتروني(قراءة في تحوّلات اطراف المنظومة الإبداعيّة)، ص114.

يقوم النص الأدبي الرقمي على تقنيّة الرابط التي تشتغل على إنتاجيّة المعنى في النص الرقمي، فالرابط تقنية أساسيّة تسمح بتنشيط النص المترابط ودفعه نحو التحقق، بصفته يربط بين المعلومات مما يُساهم في تشكّل المعنى، والرابط كما يعرّفه **فنيفا ربوش** هو الذي "يربط بين معلومتين ينتج عن هذا الارتباط المعنى، وعليه، فإنَّ تدخل القارئ في اختيار الرابط يُفعل في إنتاج نوعية العلاقات المترابطة، ومن ثمة في نوعية المنتوج من هذه العلاقة بين معلومتين، ويكون الرابط غير مرئي، إنّما يتم التأشير عليه بإشارة، إمَّا تكون كلمة أو جملة أو صيغة تعبيريّة، أو علامة رمزيّة، بلون مختلف عن لون النص اللّغوي، أو تأتي كلمة تحتها خط سميك باللون الأسود"[(13)] وهنا نلحظ أنَّ للرابط أهميّة قصوى في النص الرقمي، حيث إنّه ينتج المعنى في النص المترابط، ولذلك فإنّه يستوجب على القارئ انتقاء الروابط في قراءة النص الرقمي، غير أنَّنا لا نستطيع الوقوف على كيفيّة اشتغال الرابط إلّا من خلال إدراك وظيفته "ووضعه المحوري في عمليّة الربط بين المعلومات، ويوضّح **سيرجبو شاردو** أهميّة الرابط بقوله: لا يظهر لنا الرابط فقط باعتباره وسيلة للعبور من مقطع سردي إلى آخر، ولكنّه محرّك قويّ بلاغيا وسرديا"[(14)] وعليه فإنَّ النص المترابط يُحقّق للنص رقميته في إطار التفاعل مع القارئ ومختلف الوسائط الأخرى، وبهذا المنظور فإنَّ النص الرقمي الذي يُنتجه المؤلف ليس هو نفسه الذي يتم تلقيه من طرف القارئ الذي يمتلك سلطة التحكم فيه من خلال العلاقة التفاعلية التي تربط النص بالمتلقي.

إنَّ ارتباط خاصيّة الإنتاجية بالنص أمر طبيعي، ذلك أنّ إنتاجيّة المعنى لم تكن وليد العصر الرقمي فحسب، بل هي خاصية من خصائص النص المكتوب ورقيا؛ فإنتاجية المعنى خاصية من الخصائص التي تضمن ديمومة النص واستمراريته، فما من نص إلّا وقد استند إلى نصوص سابقة له، ذلك أنَّ كاتب النص لا ينطلق من الفراغ في تحرير نصّه، وإنّما يبني نصّه الجديد من حصيلة خبراته وقراءاته المتعددة، والنص عند **منذر عياشي**"دائم الإنتاج لأنّه مستحدث بشدّة، ودائم التخلق لأنّه دائما في شأن ظهورا وبيان، ويستمر في الصيرورة لأنّه متحرك وقابل لكلّ زمان ومكان، لأنّ فاعليته متولّدة من ذاتيته النصيّة"[(15)] ومن هنا نلحظ بأنَّ الإنتاجية خاصيّة من خصائص النّص التي تضمن صيرورته واستمراريته، سواء أكان هذا النص ورقيا أم رقميا، وهو ما يجعله نصا مستحدثا قابلا لأيّ زمان ومكان؛ ذلك أنّ فاعلية النص تنبع من ذاتيته النصيّة.

حتى إنّنا نجد **جوليا كريستيفا** تُؤكّد على فكرة أنّ "للنص طبيعة إنتاجية، وهي تعني ترحال النصوص وتداخلها

---

(13) زهور كرام: الأدب الرقمي، أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، ص46.

(14) زهور كرام: الأدب الرقمي، أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية ، الصفحة نفسها.

(15) منذر عياشي: النص ممارساته وتجلياته، مجلة الفكر العربي المعاصر، 1992، ع98/97، ص55.

فالنص ليس بنية مُغلقة، وفي فضاء نص معيّن تتقاطع وتتلاقى عدّة ملفوظات مقتطفة من نصوص أخرى"[16]وهذا ما يُحيلنا على ما يُسمى بتداخل النصوص، أو ما يُعرف في الاصطلاح النقدي المعاصر ب **التناص**؛ فالنص ليس وليد الفراغ، وإنّما هو نتيجة لتقاطع مجموعة من النصوص السّابقة التي أنتجت هذا النص الجديد،ولعلّ هذا ما يتوافق مع ما جاء به الأدب الرقمي الذي "يدعم هذه الفكرة ويعزّزها؛ إذ إنَّ النصوص المندرجة ضمن هذا المصطلح تغلب عليها السّمة الإنتاجيّة، ويبدو أنَّ كلّ نص منها مُولّد لعدد من النصوص، التي قد تُمثّل امتدادا أو ظلالا له، ويُمكن أن يُلحظ ذلك في (الشعر التفاعلي) على سبيل المثال، إذ يتولّد عن النص الواحد عدّة نصوص، يحمل كل منها معنى يختلف بنسبة ما عن الآخر"[17]وبهذا فإنَّ النص التفاعلي يحتمل العديد من النهايات التي يتحكّم القارئ في تحديدها، وهذه النهايات تختلف في كلّ مرّة باختلاف المتلقي، وعليه فإنَّ كل نص رقمي هو مشروع لتوليد وإنتاج نص رقمي آخر.

3- <u>النص الأدبي الرقمي والمتلقي، تعزيز لفعل القراءة، أم تمييع لهويّة النص؟</u>

عرف النقد في الفترة المعاصرة انقيادا كبيرا نحو المناهج النقدية المعاصرة التي أضحت تطبّق على النصوص الأدبيّة بغية تحليلها، والوقوف على بنيتها الداخليّة، وتعتبر نظريات القراءة والتلقي من أهم النظريات التي حظيت باهتمام النقاد والدارسين، أين سعوا إلى تطبيقها على النصوص الأدبية؛ إذ تسعى هذه النظرية إلى إشراك واسع وفعلي للمتلقي في العمليّة الإبداعيّة، وذلك بغية تطوير ذوقه الجمالي من خلال التواصل المستمر مع النصوص الأدبيّة، وبهذا أعادت نظريات القراءة والتلقي للقارئ مكانته بعدما همشته الثقافات السّابقة وجعلت المعنى متقوقعا في فكر المبدع، ومع دخول النص الأدبي إلى حقل الرقميّة تعززت نظريات القراءة والتلقي خاصة وأنَّ النص الأدبي الرقمي يُشرك المتلقي بشكل كبير في النص، بل إنَّ مساحة المتلقي فيه صارت تعادل مساحة صاحب النص أو تزيد عنها.

إنَّ تحوّل مدار العملية الإبداعية في الأدب الرقمي إلى كفّة المتلقي فرضتها خاصية التفاعل القائمة بين النص وقارئه؛ ويُعرّف **سعيد يقطين** مصطلح التفاعل بأنّه "يعتبر في الإعلاميات بمثابة التبادل أو الاستجابة المزدوجة التي تتحقق بين الإمكانات التي يقدّمها الإعلام يأتي للمستعمل والعكس ويمكن التدليل على ذلك من خلال نقر المستعمل على أيقونة مثلا للانتقال إلى صفحة أخرى، كما أنَّ الحاسوب يمكن أن يَطلب من المستعمل فعل شيء ما، إذا أخطأ التصرّف من خلال ظهور شريط يحمل معلومات على المستعمل الخضوع لها لتحقيق الخدمة الملائمة، وهناك معنى آخر للتفاعل وهو أعم وهو ما يتمثّل في العمليات التي يقوم بها المستعمل وهو ينتقل بين الروابط لتشكيل النص بالطريقة التي تُفيده وهو بذلك يتجاوز القراءة الخطية

[16] جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1997، ط2، ص21.
[17] فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص182.

التي يقوم بها قارئ الكتاب المطبوع"[18] ولعلَّ أهم نقطة يركّز عليها الناقد **سعيد يقطين** في تعريفه للتفاعل هو تلك العلاقة التفاعلية المتبادلة بين النص الالكتروني والمتلقي الذي يمتلك كامل الحرية في قراءة هذا النّص كما يشاء هو، وهو ما يجعل المتلقي طرفا أساسا في العملية الإبداعية الرقميّة، ويحق له أن يقرأ النص الرقمي تبعا لما يخدم مُيوله وتوجهاته الفكرية والثقافيّة، وعليه فإنَّ "التفاعل بين النص والمتلقي مرتبط ارتباطا شديدا بفكرة مشاركة المتلقي في إنتاج النص التي نادت بها نظرية التلقي، إذ رفضت أن يبقى المتلقي مستهلكا سلبيا لا يقوم بدور حيال النص سوى عمليّة الاستقبال السلبي لمعنى موجود مُسبقا، ومُحدد من قبل المبدع الذي يسمح للمتلقي باتخاذ أي موقف حيال نصّه سوى قبوله كما هو بمزيج من التسليم والاحترام"[19] ومن هذا المنظور لم يعد النص حِكرا على المبدع فحسب، بل صار المتلقي شريكا في العمليّة الإبداعيّة يتحكّم في النص كما يشاء؛ إذ حاربت نظرية التلقي القارئ السلبي للنص وشجعت القارئ الإيجابي الذي يُفعّل النص.

ولعلَّ عمليّة التفاعل التي نتحدث عنها تظهر بشكل جليّ في النص الأدبي الرقمي؛ إذ "تبدو العلاقة التفاعليّة في النصوص الأدبيّة المقدمة عبر الوسيط الالكتروني من خلال خاصيّة التفاعل التي يمتلكها النص الالكتروني بطبيعته والتي لا يجد من غيرها ذاته، ولا يستطيع أن يجده المتلقي بعيدا عنها، إذ لا وجود للنص الالكتروني إلّا مقترنا بالبعد التفاعلي الذي يُميّزه على نحو واضح عن النّص الورقي التقليدي"[20] حيث إنَّ خاصية التفاعل القائمة بين النص والمتلقي تفتح آفاقا واسعة للقارئ للمشاركة في العمليّة الإبداعيّة؛ حينما يصير بإمكانه التفاعل مع النص بالتقديم أو التأخير واختيار البدايات والنهايات، ولعلّ هذا تعزيز لفعل القراءة الذي صار غاية الأدب الرقمي في محاولة للخروج عن النمط التقليدي الذي يحصر المعنى في حدود النص والمبدع، في حين كان القارئ في السّابق يقف موقفا سلبيا وتحوّل المتلقي في ظلال التكنولوجيا الرقميّة إلى قارئ إيجابي يؤدي دورا في العملية الإبداعيّة؛ قد يكون هذا الدور هو مجرّد اختيار نقطة البدء في النّص، أو اختيار مسار من عدّة مسارات متاحة فيه أو غير ذلك..

مما لاشكّ فيه أنَّ من يمتلك "شروط الحقيقة المشهدية هو القارئ الوحيد القادر على تأويل المشهد، أو قراءة نص الواقع الافتراضي وفهمه وتفسيره والقبض عل دلالاته ومعانيه "[21] لأنّه قارئ يتعامل مع وسيط إلكتروني يمنحه حرّية التصرف في النّص كما يشاء، كأن يختار البداية والنهاية التي يريدها، ولعلَّ هذا ما يجعلنا أمام سؤال هوية النص الرقمي، هل يمكن القول بأنَّ

---

[18] سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الأدب التفاعلي)، ص259.

[19] فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص150.

[20] المرجع نفسه، ص148.

[21] عمر زرفاوي بن عبد الحميد: العصر الرقمي وثورة الوسيط الالكتروني(قراءة في تحوّلات أطراف المنظومة الإبداعيّة)، ص119.

تحكّم المتلقي في قراءته للنص يفرض بالضرورة ذوبان النص في ذات المتلقي، وبالتالي تمييع هويّة النص الرقمي؟

إنَّ قراءة النّص الرقمي وتحليله وسبر أغواره "تستلزم امتلاك نفس آليات الثقافة الرقميّة، وهذا يفرض على القارئ أن يمتلك هو الآخر – شأنه شأن المؤلف الرقمي- نفس إمكانيات الثّقافة الرّقميّة، ممّا يعني أنَّ منتج النص الرّقمي ومتلقيه يستعملان نفس التقنيات الرّقميّة، وفي هذا اختلاف بين الرّقمي والنّصوص الشّفهيّة والمطبوعة ورقيا المفتوحة – على الأقل- على قُرّاء مختلفين من حيث إرسال النصوص. أمَّا في وضعية النص الرقمي فإنَّ الاقتراب منهلا يتم إلَّا عبر الوسائط الرّقميّة، إضافة إلى اللّغة المرسل بها، غير أنَّ الملاحظ أنَّ القارئ الرقمي يعيش حرّية مفتوحة على الخيارات الذاتية في القراءة النصيّة"[22] إنّنا حين نطرح فكرة تمييع هوّية النص الرقمي، فإنَّنا نجزم بتحوّل زمام العمليّة الإبداعيّة إلى كفّة المتلقي، حيث يشترك المبدع والمتلقي في الآليات الرقميَّة ذاتها؛ بمعنى أَنْ يكونا على معرفة موحدة بالوسائط الالكترونيّة وكذا بطريقة عمل الرّوابط، إلى جانب الاشتراك في اللغة الواحدة، ما يضمن الاتفاق في الشيفرات بين المبدع والمتلقي لضمان فهم محتوى الرّسالة الممثلة في النص، وهذا ما يضمن أن لا تنصهر هويّة النص في ذات المتلقي حتى وإن كان يمتلك سلطة التّحكم في قراءته واختيار الرّوابط، وكذا تحديد بداية النص ونهايته، وقد عزّزت الوسائط الالكترونيّة دور المتلقي وأعطته مساحة واسعة في قراءة النص الرقمي والمشاركة فيه، غير أنّها لم تنف المبدع نفيا كُلّيا؛ إذ يبقى النّص منتسبا لصاحبه، في حين يستطيع القارئ التحكّم في طريقة قراءته، بل وقد يضع المبدع بعض الرّوابط في نصّه يدعو من خلالها القارئ إلى الدخول إليها ويوجهه خلال ذلك، وهذه العمليّة تسهم في تفعيل نصّه أكثر، ومن هنا يُمكن أن نستنتج بأنَّ فعل التلقي يتعزز أكثر بمشاركة القارئ الذي لا ينفي حضوره وجود المبدع الرقمي، بل قد يكون موجودا على الشبكة العنكبوتية يتابع الآراء النقديّة الموضوعة لنصّه وفي هذه الحالة يتحوّل المبدع الرقمي إلى متلق ثانٍ يُسهم أيضا في تعزيز فعل التلقي.

كما أنَّ "منتج النص التفاعلي كاتب وقارئ في آن واحد، هويته أنّه (كاتب مشارك): كاتب رحالة يقاوم الصورة النمطيّة للكاتب المنهمك مع ذاته مسترخيا في (برج عاجي)، كاتب ممارس للنسيان يقاوم الاستعمال التقليدي للذاكرة في دعم الإحساس بهويّة ثابتة، الكاتب التفاعلي يعرف أنّه لا توجد هويّة دائمة ويفهم حاجته لهويّة فريدة وظيفتها أن تكون مشهدا للهويات المتعددة الكامنة في أعماقه"[23] ولعلَّ هذا ما يؤكد أنَّ المبدع الالكتروني يدرك هويته تمام الإدراك، ويدرك بأنَّ المتلقي الذي يشترك معه في اللّغة نفسها، والثقافة نفسها، وكذا في الآليات الرقمية نفسها وبذلك تنبني

---

[22] زهور كرام: الأدب الرقمي، أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، ص38.

[23] جمال قالم: النص الأدبي من الورقية إلى الرقمية، مذكرة ماجستير، إشراف أحمد حيدوش، جامعة العقيد أكلي محند أولحاج، البويرة، معهد اللغات والأدب العربي، السنة الجامعية 2008-2008، ص99.

قراءته للنص الرقمي في حدود هذه المعطيات الثلاثة، فالذاكرة الجمعيّة تتدخل في عمليّة التلقي حين يشترك المتلقي والمبدع في العوامل ذاتها، وبهذا تبقى العمليّة الإبداعية الرقميّة تعتمد على المتلقي وتُعطيه حيّزا واسعا لممارسة حرّيته في قراءة النص غير أنّها لا تنفي هويّة المبدع.

4- النص الأدبي من الورقيّة إلى الرقميّة وترسيخ فاعليّة التلقي:

انتقل النص الأدبي في الفترة المعاصرة من طور الورقية إلى طور الرقمية التي تحكمها الروابط النصيّة، وقد جاء هذا نتيجة لظهور وسائط جديدة في الإنتاج والتلقي؛ إذ تسعى هذه الرّوابط إلى الربط بين بنيات النص الرّقمي، ومن هذا المنطلق فإنَّ العصر الرقمي يستدعي قارئا رقميا يُجيد التعامل مع الوسائل التكنولوجيّة، كما أنّنا بحاجة إلى جنس أدبي جديد، وكتابة جديدة تتجاوز الأجناس الأدبيّة السابقة، وتُمثّل المرحلة الالكترونيّة في حياة النص الأدبي "انتقالا من عهد إلى عهد، وتشبه الانتقال من حضارة المشافهة إلى حضارة الكتابة قديما وقد شهد القرن العشرون انتقال آداب الإنسانية من حضارة الورق إلى حضارة التكنولوجيا والالكترونيات التي أخذت تتغلغل في مختلف جوانب الحياة دون حدّ أو قيد، ولابدّ أن تكون مثل هذه الطفرة ذات أثر بالغ، ليس فقط على نوع النصوص المقدّمة (ورقية أو الكترونيّة)، إنَّما على طبيعتها، ونوعية الأفكار التي تطرحها، ومدى تواؤمها مع معطيات العصر، والتغيّرات التي تطرأ عليه خلال فترات زمنيّة قصيرة ومتقاربة زمنيا، بحيثُ لا تترك مجالا لاستيعاب ما قبلها إلّا فاجأتنا بمستجدات قد تكون أكثر تنوعا وتعقيدا"[24]فانتقال النص من الورقي إلى الوسيط الالكتروني لابدّ أن يصحبه انتقال وتغيّر في أطراف العمليّة الإبداعيّة (المبدع/ النص/ المتلقي)؛ إذ تغيّرت معطيات العصر وصاحب ذلك تغيّر في الأجناس الأدبيّة أين دخل الأدب عوالم الرقميّة، وصارت النصوص الأدبيّة تعتمد على الرّوابط النصيّة بعدما كانت تعتمد على الورق والحبر والطباعة.

إنَّ التعامل مع النص الأدبي الرّقمي يختلف باختلاف المتلقين، وكذا بمستوى ثقافتهم الرّقمية ومدى قدرتهم على التعامل مع النص الرقمي وسبر أغواره، ف "النص المترابط على مستويات منها المبتدئ، ومنها المتوسط، ومنها المعقّد ومن الطبيعي أن تكون بدايات الكتابات الرّقميّة يسيرة التعاطي مع المتلقين الذين لم يحترفوا التعامل مع الحاسوب فكان ميل تلك الكتابات إلى المستوى المبتدئ والمتوسط"[25]إنَّ التعامل مع النص الرقمي يستلزم وجود قُرّاء على دراية كبيرة بالحاسوب ومتعلقاته؛ حيثُ كانت بدايات التعامل مع النص الرقمي بسيطة، وهو ما يندرج ضمن المستوى المبتدئ وهذا حال كلّ بداية، ثُم أخذت في التطور فيما بعد لتصل إلى المستوى المتوسط ومن ثمة المعقّد، وهذا بعد أن صار القارئ الرقمي قارئا فاعلا يُشارك في العمليّة الإبداعيّة كمتلق إيجابي

---

[24] فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص19.

[25] سلام محمد البناي: من الخطيّة إلى التشعب –مراجعة مشروع إبداع تفاعلي لتأمين ذاكرة جمعية-، مطبعة الزوراء العراق، 2009، ط1، ص24.

يعمل على تنشيط النص خاصة بعد أن تطورت قدراته الرقمية والتكنولوجية، وأصبح على معرفة كبيرة بتقنيات الحاسوب.

إنَّنا حين نطرح موضوع الأدب الرقمي فإنَّ أوَّل سؤال يعترضنا في هذا المجال: هل هناك قطيعة بين الأدب في طوره الرقمي والأدب في طوره الورقي؟ والحقيقة أنَّ عملية تلقي الأدب الرقمي يُرافقها طرح "يذهب إلى الاعتقاد بوجود قطيعة بين الأدب في تجليه الرقمي، والأدب في طابعه المطبوع/ الورقي، من منطلق كون الزمن التكنولوجي سيحسم –بشكل نهائي- مع المطبوع والورق. وهو طرح وإن كان دافعه هو هذه الرغبة في التعامل مع الجديد والإيمان به، فإنّه في ذات الوقت يلغي من منطق التفكير النقدي، تاريخ نظرية الأدب التي تقر بمبدأ الاستمرار، والتعايش على مستوى الوسائط، والأشكال التعبيرية، وهو الأمر الذي أخصب الفعل الأدبي، ومكّنه من مساحات متفتحة على المحتمل والتجدد والغريب والمدهش، ولعلّه وضع يدعم مع كلّ مرحلة انتقالية في شكل التعبير وجنسه ووسيطه، مفهوم تنسيب النص، والمعرفة والحقيقة"[26]فبمجرد أن ولج الأدب إلى الوسيط الالكتروني، وصار المبدعون يدرجون نصوصهم عبر الفضاءات الرقميّة لتصل إلى القارئ الذي يُمارس فعل القراءة من خلال مشاركته في النص الأدبي الرقمي بالإضافة أو الحذف أو التعديل أتيحت للقارئ مساحة واسعة للتفاعل مع النص الأدبي، والحديث عن انتقال النص من طابع الورقية إلى طابع الرقميّة يجعلنا نصطدم بسؤال مفاده: هل يمكن القول بأنَّ النص الأدبي الرقمي يمكنه أن يحلّ محل النص الورقي، في ظلّ عصر صارت كلّ تعاملاته تقوم على التكنولوجيا الرّقمية؟

إنّنا حين نحاول الإجابة عن هذه الإشكالية يستوقفنا موضوع قديم خاض فيه الباحثون، وهو تلك الجدليّة القائمة بين الكتابة والمشافهة؛ حيث إنَّ ظهور الكتابة والتدوين لم ينسف المشافهة بل ظلّ متماشيا معها، كذلك الأمر ذاته مع دخول الأدب إلى ساحة الرقميّة؛ إذ إنَّ الكتاب الرقمي لم ينسف الكتاب الورقي بقدر ما جاء استجابة لمتطلبات العصر الرقمي الذي يستدعي أن يتماشى الإنسان المعاصر مع متغيراته، خاصة وأنَّ الإنسان المعاصر دائم الانشغال ولا يملك من الوقت الكثير ليتصفح الكتاب الورقي بحُكم انشغاله مما أدى إلى عزوفه عن الورقي، في حين يتواجد على الشبكة العنكبوتية بشكل دائم ما يُتيح له فرصة الاطلاع على هذا الجنس الجديد من الأدب دون أن يُخلّ بمكانة الكتاب الورقي الذي تبقى قيمته راسخة عبر الأجيال.

وبناء على هذا فإنَّ انتقال النص من الورقيّة إلى الرقميّة يُعزّز خاصيّة التفاعل، حتى وإن كانت "لا تختص صفة (التفاعليّة) بالأدب في طوره الالكتروني، إذ إنَّ الأدب، في جميع أطواره، لا يكتسب وجوده وكينونته إلا بتفاعل المتلقين المختلفين معه، والذين تتنوع بتنوعهم واختلافهم طرائق تفاعلهم مع الأدب، وهذه الفكرة مشتركة بين الأدب في طوره الالكتروني والنظريات النقدية

---

[26] زهور كرام: الأدب الرقمي، أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، ص25.



الحديثة، التي أكّدت على الصّفة التفاعليّة للعمليّة الإبداعية، بتعزيزها دور القارئ في بناء النص وإنتاج معناه"[27]فالتفاعليّة ليست مصطلحا جديدا ظهر مع الوسيط الالكتروني، وإنمّا قديم قدم الأدب نفسه

فحيثما تواجد النص الأدبي كان من الضروري أن يكون هناك قارئ يتلقى هذا الأدب ويتفاعل معه، فالعمليّة الإبداعية سواء في طورها الورقي أو الرقمي تستدعي وجود مؤلف، ونص (الإبداع الأدبي) ومتلقي يحقق عمليّة التفاعل ويُعزّزها، وإن كان التفاعل قد تعّزز أكثر في ظلال الأدب الرقمي فهذا راجع إلى المساحة الكبيرة التي مُنحت للقارئ الرقمي في النص.

خاتمة:

وفي الختام يُمكننا القول بأنّنا نعيش عصرا رقميا بما تحمله الكلمة من معنى، وعلينا أن نعي جيدا هذا التحوّل التكنولوجي الذي خلق ثورة رقمية ألقت بظلالها على جميع المجالات، وكان من الطبيعي أن يكون الأدب أحد هذه المجالات التي تأثرت بالتطور التكنولوجي، بصفته الوعاء الذي يحتضن روحه عصره ويعكس متغيراته، وعليه فإنَّ الانخراط في الأدب الرقمي مطلب حضاري، ذلك أن الأشكال الأدبية التعبيرية قادرة على احتضان معنى وجود الإنسان وكينونته في كلّ مرحلة، ومن الطبيعي كون الإنسان يعيش ثورة رقميّة أن تخضع تجربته الأدبية لحيثيات هذه الثورة وتتجلى عبر تقنياتها، وبناء على هذا فقد توصل هذا البحث إلى مجموعة من النتائج لعلَّ أهمّها:

- اشتراك النص الأدبي الورقي مع النص الأدبي الرقمي في خاصيّة التفاعل التي دعت إليها نظريات القراءة والتلقي بإشراك المتلقي في العمليّة الإبداعية، وإن كانت هذه الخاصيّة تعزّزت أكثر مع الأدب الرقمي نظرا لكونه يمنح مساحة واسعة للقارئ للتحكم في النص بالتقديم، والتأخير، والتعديل وإبداء الرأي فيه.

-تتميز إنتاجية المعنى في النص الأدبي الرقمي بخصوصية تختلف عن خصوصية النص الأدبي الورقي؛ إذ يقوم النص الأدبي الرقمي على تقنية الروابط التي تربط بين أجراء النص، كما يعتمد على الصوت والصورة وغيرها من التقنيات التي تُتيحها التكنولوجيا الرقميّة.

- إنَّ إشراك المتلقي في العمليّة الإبداعية لا يعد تمييعا لهوية النص بقدر ما يعد تنشيطا لفاعلية التلقي، فصاحب النص معروف وقد يكون مشاركا في جلسة نقدية حول نصه ويتفاعل مع آراء المتلقين مما يحوّله إلى متلق ثان.

- إنَّ انتقال النص الأدبي من طور الورقيّة إلى طور الرقمية جاء استجابة لمتغيرات العصر؛ إذ سيطرت التكنولوجيا الرقميّة على جميع مناحيه، فكان من الضروري أن يتأثر الأدب بصفته نصا يعكس روح العصر الذي ينتمي إليه وهو بذلك تعزيز لعملية التلقي من خلال منح القارئ سلطة أكبر للتحكم في قراءة النص، ولعلّ هذا ما ينتج عنه تعدد القراءات للنص الأدبي الواحد بتعدد

[27] فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص54.

القراء، واختلاف حالاتهم النفسية والاجتماعية والنفسية وكذا رؤاهم الفكريّة والثقافية، وهو ما يمنح النص الأدبي روحا جديدة مع كل قراءة.

قائمة المصادروالمراجع:

1-أحمد زهير رحاحلة: إشكاليات المتلقي في ضوء الإبداع الرقمي (المفاهيم، الشروط، الوظائف)، جامعة البلقاء التطبيقية، مقال منشور في الموقع الالكتروني: www.researchgate.net

2- إياد إبراهيم فليّح الباوي وحافظ محمد عبّاس الشمري: الأدب التفاعلي الرقمي(الولادة وتغيّر الوسيط)، دار الكتب والوثائق، بغداد، 2011م، ط.1

3- جمال قالم: النص الأدبي من الورقية إلى الرقمية، مذكرة ماجستير، إشراف أحمد حيدوش، جامعة العقيد أكلي محند أولحاج، البويرة، معهد اللغات والأدب العربي، السنة الجامعية 2008-2008.

4- جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1997، ط.2

5- زهور كرام: الأدب الرقمي، أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، منشورات دار الأمان، الرباط، 2013، ط.2

6- سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الأدب التفاعلي)، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء/ بيروت، 2005، د.ط.

7- سلام محمد البناي: من الخطيّة إلى التشعب –مراجعة مشروع إبداع تفاعلي لتأمين ذاكرة جمعية-، مطبعة الزوراء العراق، 2009، ط.1

8- عمر زرفاوي بن عبد الحميد: العصر الرقمي وثورة الوسيط الالكتروني (قراءة في تحوّلات أطراف المنظومة الإبداعيّة)، مجلة المخبر، وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، العدد1، .2009

9- فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ط.1

10- منذر عياشي: النص ممارساته وتجلياته، مجلة الفكر العربي المعاصر، 1992، ع98/97.

الأدب الرقمي بين تعدد المصطلحات وضبابية المرجعيات.

-قراءة من منظورنقد النقد-

د. زينب براهمي – جامعة تبسة- الجز ائر

البريد الالكتروني: zinabrahmia2018@gmail.com

ملخص المداخلة:

تقف البشرية اليوم على عتبات عصر التكنولوجيا والرقمية، عصر تصدّعت فيه الحواجز الجغرافية بين الدول والمجتمعات فتلاشت الفواصل المادية والمعنوية، وأصبح العالم قرية كونية فأوجد بحمولته المعرفية والفكرية ورصيده الثقافي مناخا فكريا جديدا وحقولا معرفية لم يعهدها الإنسان من قبل، وهذا ما أوجد وضعا مغايرا، ورؤية مختلفة في مجال إنتاج النصوص الأدبية وتلقيها، تحت مسمى الأدب الرقمي أو التفاعلي أو الالكتروني، حيث تتزاحم المصطلحات وتتعدد المسميات. وهذا ما ستتناوله ورقتي البحثية التي تسعى إلى وضع المصطلح في إطاره المناسب.

وبما أن الأدب الرقمي ما يزال أرضا بكرا، فإنه يحتاج إلى مزيد من المنجزات العلمية ليستنير بها القارئ، وهو ما جعلني أعتبر ورقتي البحثية هذه إضافة جديدة إلى مرجعيات هذا الجنس الأدبي، ومحاولة للإحاطة بإرهاصاته الأولى .

الكلمات المفتاحية: الأدب الرقمي، الأدب الإلكتروني، الأدب التفاعلي، المعلوماتية، النص الأدبي، النص المتشعب، الحاسوب، الافتراضي، الواقعي.

Abstract of the intervention:

Humanity witnesses today an era of technology and digitalism, an era in which the geographical barriers between nations and societies have been eroded and the physical and moral gaps have disappeared. The world has become a cosmopolitan village, with its cognitive and intellectual baggage and its cultural balance creating a new intellectual climate and cognitive fields that have never been witnessed before. This fact has created a new vision concerning the production and receipt of literary texts under the name of digital, interactive or electronic literature, where the concepts and multiple names vary and here lies the importance of our research paper that seeks to put the term in its proper framework. However, considering that the field of digital literature is still virgin, it still needs clarification to the reader. The paper also considers to search in the terms of reference of this literary genre and considers its first apprehensions.

Keywords: digital literature, electronic literature, interactive literature, informatics, literary text, text, computer, virtual, real.

مقدمة:

التكنولوجيا الرقمية هي إحدى تلك الوسائل التقنية التي ظهرت وانتشرت، مشكلة ملمحا من ملامح العصر، وأصبح حضورها طاغيا، ولها إسهامها الواضح في تطور كثير من مجالات الحياة وأبواب العلم وحاجات البشر، وأصبحت استعمالات وتطبيقات الواقع الافتراضي في جميع ميادين حياتنا؛ إذ من المعلوم أنه لا يوجد في حياتنا مجال إلا ويعتمد بشكل أو بآخر على التقنية. وتبعا لذلك ظهرت مصطلحات متعددة لم نكن نعرفها من قبل واستخدامات لم يكن لها وجود، بل أوجدت لنا واقعا غير الذي نعيشه؛ إنه الواقع الافتراضي.

أفرز تداخل الأدب والتكنولوجيا مصطلحات كثيرة يتبين من الوهلة الأولى أنها مترادفة، غير أن الواقع يؤكد عكس ذلك، وذلك راجع للفروق الدلالية بين مفاهيمها. وتعتبر إشكالية ضبط المصطلح في الثقافة العربية من الإشكاليات المطروحة بشدة في شتى الميادين المعرفية، خاصة الحديثة. وتزداد حدة الأمر إذا ارتبط الأمر بالمعلوماتية والاتصال؛ حيث أن هذا الميدان غربي المنشأ بشكل تام، وعليه يعتمد فيه على دور الترجمة، مما يجعل المصطلحات تتعدد؛ إذ يقابل المصطلح الأصلي في اللغة الأجنبية عدة مصطلحات في اللغة العربية.

أولا: الأدب الرقمي وإشكالية تعدد المصطلح:

واجه النص المترابط تداخلا شديدا في المصطلحات؛ إذ يوجد من الباحثين من آثر استعمال المصطلح بحروف اللغة العربية كما تنطق في لغتها الأصلية أي الهيبر تكست (HYPER-TEXT).

كما يقفز إلى الساحة مصطلح: "**النص الرقمي**"، وهو المعني بالإبداع الرقمي الجديد ومفاهيمه. وفي المقابل نجد من حاول استعمال مصطلح يوافق هذا المصطلح الأجنبي (HYPER-TEXT). وهو مصطلح "النص الفائق" الذي هو ترجمة حرفية للمصطلح الأصلي. ونجد أيضا من يطرح مصطلح النص المتشعب أو النص المترابط. وتطول القائمة لتشمل مصطلحات عدة على سبيل المثال لا الحصر: النص الشبكي، النص العنكبوتي، النص التشعبي، النص الرقمي، النص الإلكتروني، والنص المفرّع،...الخ. ومازال باب الاجتهاد مفتوحا لإضافة المزيد من المسميات والمصطلحات من باب مسايرة الاستحداثات المتلاحقة لهذا الحقل الإبداعي الذي مازال قيد التشكل والبلورة.

1- مصطلح النص المتشعب:

- **المصطلح عند أمبرتو إيكو:**

أسهم الحاسب الآلي حسب "**إيكو**" أيما إسهام في تطور النشر الذاتي، والحد من الكتب المنشورة، وبالتالي انتشار الصيغ المختصرة والمشفرة. ويتحدث "**إيكو**" عن مصطلح "النص

المتشعب" باعتباره نظاما من النصوص. وقد ميّز بداية بين النظام والنص؛ فالنظام هو كل الإمكانات التي تعرضها اللغة؛ كالنظام اللغوي الذي تعرضه اللغة الطبيعية، بينما النص يعمل على الحد من الإمكانات غير المحدودة وغير المحددة بنظام ما وذلك لخلق عالم مغلق، حيث أن النص المتشعب يستطيع أن يحول القارئ إلى مؤلف جديد. يقول **إيكو**: «إن النص المتشعب يمكنه أن يحول كل قارئ إلى مؤلف، وليس عليك سوى أن تقدم نظام النص المتشعب لكل من شكسبير ودان كوايل لتتوفّر لديهما كل المميزات اللازمة لكتابة "روميو وجولييت »[1]

يرى "**إيكو**" أن النص المتشعب هو نظام لغوي ترميزي لبناء النصوص المقدمة من خلال الشاشة الزرقاء، والنص المتشعب يعد نصا محدودا ومحددا رغم انفتاحه على عدد واسع من التساؤلات الجوهرية، فلغة ترميز النصوص التشعبية هي لغة الشبكة العالمية، حيث تكتب ملفات HTML في صورة ملفات بسيطة.

- مصطلح النص المتشعب في النقد العربي:

النص المتشعب في النقد العربي هو النص الذي يستخدم في الانترنت لجمع المعلومات النصية المترابطة باستعمال الوصلات التشعبية، غير أن الاستخدام يتم في إطار الأعمال المتماسكة فكريا ومنهجيا بوجهة نظر واحدة. أما الأعمال متعددة وجهات النظر والأصوات فقد تكون الأنسب للنشر على الشبكة في نسختها المطبوعة من إمكانات النص المتشعب؛ حيث إن استخدام الوصلات التشعبية في غير هذه الأعمال قد يعرقل ممارسات القراءة الحالية. ومن النقاد العرب الذين يستخدمون مصطلح النص المتشعب الناقدة "عبير سلامة"، حيث نجدها في بحث لها تتحدث عن جمهور الانترنت باعتباره ليس جمهورا مستهلكا فحسب بل هو جمهور إيجابي من حيث تفاعله مع العمل الإبداعي؛ إذ لا يكتفي بتلقي العمل فحسب بل يذهب إلى أبعد من ذلك بالإسهام والمشاركة في بنائه.

وحسب رأي الباحثة ينقسم هذا الجمهور إلى قسمين؛ قسم يمثل الهواة الذين يمارسون الإبداع مع وظيفة تقليدية. في حين نجد القسم الآخر محترفون متفرغون كليا لهذا العمل. تقول الباحثة:« وجود الهواة المحترفين ملحوظ جدا في عالم الانترنت، ربما يكون معروفا أكثر في المدونات والمنتديات، لكنه موجود أيضا في تصميم الواقع والبرمجيات، ألعاب الواقع الافتراضي، الأدب المتشعب، مشروعات الويكي، وغيرها من المجالات التفاعلية التي عبرت في السنوات الأخيرة عن تنامي أشكال مقاومة الحدود التراتبية بين من يدير ومن ينفذ، من ينتج، ومن يستهلك، وكشفت بالتالي عن تطور دور المتلقي في التحكم بالمنتجات الثقافية والخدمات.»[2]

[1]- أمبرتو إيكو: مستقبل الكتاب مقابل الوسائط الأخرى، تر: ياسر شعبان، مجلة الرافد، ع118، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2007، ص 69.

[2]- عبير سلامة: ثقافة الانترنت هواة محترفون وإعادة توزيع، مجلة الرافد، ع136، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2008، ص41 .

نجد في الفقرة مصطلح (الأدب المتشعب) الذي تتغيّا به الباحثة التعبير عن شكل ومبنى النص المنتج بوساطة هذه التقنية. إنها تسمية مجازية لطريقة جديدة في تقديم المعلومات، يوصل فيها النص والصور والأصوات والأفعال معا في شبكة من الترابطات مركبة وغير تعاقبية، مما يسمح لمستعمل النص أن يتصفح الموضوعات ذات العلاقة دون التقيد بالترتيب الذي بنيت عليه هذه المعلومات.

كما نجد ذات المصطلح مستخدما عند الناقد "**محمد مريني**" ويرجع الباحث سبب استخدامه لهذا المصطلح دون غيره إلى سببين هما:

- الأول يتمثل في شيوع هذا المصطلح بين صفوف النقاد العرب وكثرة استخدامه في المواقع العربية.

- الثاني يتمثل في تطابق الدلالات اللغوية لمصطلح....مع ما وجد في أمهات المعاجم العربية عن مادة شعب التي نجدها عند ابن منظور تعني الجمع والتفريق والإصلاح والإفساد وهذا ينطبق على الدلالة التي يحملها مصطلح.... المتميز باللاخطية وسعة الانتشار وتنوع المداخل بحيث يسمح في كل مرة بالتحرك بين النصوص الفرعية بفضل تنشيط العقد (الروابط) التي تأخذ شكل علامات أو جمل أو ألفاظ خاصة منتشرة في مواضع مختلفة من النص وبالتالي فإن ما يجعل هذه النصوص متميزة هو كونها تتسم بالانتظام والترابط من جهة والتشتت من جهة أخرى وهذا ما يؤديه مصطلح (متشعب) كون مادة -شعب- تجمع بين المعنى وضده.[1] (الهامش)

الملاحظ أنّ الناقد قام باستقراء دلالة - تشعب- في التراث العربي وانتهى إلى أنها تعني التجمع والتفرق. وهذه سمة النص الرقمي الذي يحمل السمتين المتضادتين من خلال ظهوره مترابطا من جهة، وظهوره متفرقا بتفرعاته من جهة، وهذا تبرير منطقي لاستخدام المصطلح.

2- المدونات الالكترونية ومصطلح التفاعل:

نجد مصطلح التفاعلية Interactivité في مجال الاشتغال حول النص الأدبي، يعني تفاعل مجموع المتلقين المختلفين معه أي مع النص الأدبي. وهذه الصفة مشتركة بين الأدب في طوره ما قبل الإلكتروني وفي طوره الالكتروني، حيث أكدت النظريات النقدية الحديثة على الصفة التفاعلية للعملية الإبداعية، وذلك بتعزيز دور القارئ في بناء النص الأدبي وإنتاج المعنى، وبعد أن كانت التفاعلية تعني حضور المتلقي في النص حضورا إيجابيا بمساهمته في البناء وإنتاج المعنى، أصبحت التفاعلية تعني إنجاز كل ذلك في زمن أقل وبسرعة أكبر وبوجود عدد لا يحصى من المتلقين وخلق المنافسة بينهم بقصد إبداع أفضل.

---

[1] - ينظر محمد مريني: النص الرقمي وابدالات النقل المعرفي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط01، 2015، ص ص 52-53.

التفاعلية الآن تعني سيادة المتلقي على النص وحريته في اختيار نقطة البدء ونقطة الانتهاء كيفما شاء، وبالتالي التفاعلية تعتمد على قارئ تفاعلي لنص متشعّب، وعليه يعتبر النص التشعبي أحد أقطاب التفاعلية وليس مرادفا لها وليس مجالا من مجالاتها إذ تعني حضور القارئ في النص وإنتاج معانيه.

وعن استخدامات المصطلح في النقد العربي ترى الناقدة "**ريا أحمد**" أن المدونات الإلكترونية تحقق نوعا من التفاعلية بينها وبين المستخدم، كما ترى أن انتشار الانترنت ساهم في نقل القارئ من متصفح ومتلقي عادي إلى عنصر فعال وشريك في عملية الإبداع ويتجلى ذلك من خلال التعليقات والنشر الالكتروني. تقول: «المدونة تطبيق من تطبيقات شبكة الانترنت وتعمل من خلال نظام لإدارة المحتوى وهو أبسط عبارة عن صفحة ويب على شبكة الانترنت تظهر عليها تدوينات (مدخلات) مؤرخة ومرتبة ترتيبا زمنيا تصاعديا ينتشر منها عدد يتحكم فيه مدير أو ناشر المدونة كما يتضمن النظام آلية لأرشفة المدخلات القديمة ويكون لكل مدخلة منها مسار دائم لا يتغير منذ لحظة نشرها، يمكن القارئ من الرجوع إلى تدوينة معينة في وقت لاحق عندما لا تعود متاحة في الصفحة الأولى للمدونة كما يتضمن ثبات الروابط دون تحللها.»[1]

المدونة إذن صفحة محددة يرصد فيها صاحبه آراءه وأفكاره وهي ليست سوى تطبيق من تطبيقات شبكة الانترنت وهي بالتالي لا تتميز بالمؤهلات التي تمكنها من تحقيق التفاعل مع المتلقي، تقول الناقدة:« هذه الآلية للنشر على الواب تعزل المستخدم عن تعقيدات التقنية المرتبطة عادة بالوسيط؛ أي الانترنت وتتيح لكل شخص أن ينشر كتابته بسهولة بالغة»[2]فمن خصائصها تحقيق التفاعل بين المدون والقارئ.

3- مصطلح الرواية الرقمية:

مصطلح الرواية الرقمية (Novel Digital) من أهم المصطلحات التي انتشرت مؤخرا ، ولقد عرف هذا المصطلح تباينا شديدا في وصف تصورها على المستوى الغربي والعربي نظرا لجدته؛ فعلى المستوى العربي عرف المقابل للمصطلح الأجنبي نقاشا مستمرا بين المهتمين به، ونجد وسط هذا النقاش من آثر استخدام الأصل الأجنبي للمصطلح ك:(رواية الهايبرتكست، رواية الميلتيميديا)، فيما بقي الآخرون في حيرة بين مصطلحي: (الرواية الرقمية/ والرواية الالكترونية)

فيما خلط البقية بين مصطلحات أخرى وهي:(الرواية التشعبية، الرواية متعددة الوسائط، الرواية التفاعلية).

---

[1]- ريا أحمد: المدونات الإلكترونية بين الإيجابية والسلبية، مجلة الرافد، ع142، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2009، ص31.-

[2]- المرجع نفسه، ص31.

إن الضبط المصطلحي يتنافى وجرد المصطلحات وكثرتها وتفرعها الذي يخلق ضبابية وغموضا على عكس ما يعتقد الكثير أن تعدد المصطلحات يساهم في الإيضاح ، لذا يتعين النظر في المصطلحات العامة ذات الصلة وضبطها.

الرواية الرقمية تعني الرواية التي تستخدم الأشكال الجديدة التي أنتجها العصر الرقمي، كتقنية الروابط المتشعبة (هايبر تكست) ومؤثرات الوسائط المتعددة (الميلتميديا) من صورة وصوت وحركة وفنون الجرافيك والرسوم المتحركة، كل هذه العناصر أضحت جزءا من البنية السردية للرواية الرقمية، وبالتالي تكون الرواية الرقمية عبارة عن نص متعدد العلاقات لا يقف فقط عند البعد اللفظي والبعد المكتوب، بل تمازج فيها البعدين الصوتي واللفظي إضافة إلى الصورة، وكل هذا لا يمكن إنتاجه إلا بالحاسوب.

حسب الناقد "**أشرف الخريبي**" فإنّ الرواية الرقمية يمكن الاصطلاح عليها بالرواية الإلكترونية والرواية التفاعلية أيضا، إذ تتعد المصطلحات والمفهوم واحد تلتقي جميعا في مصب واحد هو الكمبيوتر، يقول:

«يجب التفرقة بين أكثر من مفهوم للنصوص الرقمية الروائية، أولا: هناك الكتابة على الكمبيوتر(الرواية الإلكترونية)سواء كانت مكتوبة على شبكة الانترنت أو على أقراص مدمجة أو في كتاب إلكتروني وهو النص الذي لم يستخدم أيا من التقنيات الرقمية المختلفة، أي هو الرواية العادية التي قد تنشر في كتاب ورقي عادي واكتسبت صفة الإلكتروني لأنها قد تم نشرها نشرا إلكترونيا.»[1]

ويعرفها أيضا في موضع آخر بقوله: «الرواية الرقمية التي تنشر نشرا رقميا باستخدام التقنيات المعلوماتية من حيث استخدام النص لتقنية (الهايبر تكست) الذي هو رابط للوصول إلى المعلومات المخزنة وتحتوي على صور ونصوص وملفات أخرى كي تسمح بربط مباشر مع النص الأصلي إلى النص المتفرع أو الصورة أو الصوت المشار إليه داخل النص الرقمي إلى جانب مؤثرات الميلتميديا السمعية والبصرية والحركية والجرافيك وغيرها من المؤثرات التي أتاحتها التكلنوجيا.»[2]

إنها رواية الوصلات التشعبية مهما كان لونها وشكلها ومحتواها أو مراسيها التي تنفتح عليها شرط وجودها وبقائها وتعتبر روايات "محمد سناجلة" مثالا لهذه الرواية، ويتمثل الفرق بين الرواية الرقمية والرواية الورقية في كون الرواية الرقمية لا تجبر القارئ على تتبع مسار خطي من البداية حتى النهاية كما هو الحال بالنسبة للرواية الورقية وإن كانت تلك الروايات التي تعتمد النمط اللاخطي باستخدام تقنية الفلاش باك والاستباق.

---

[1]- أشرف الخريبي: الرواية الرقمية ثورة فكرية أم رؤية سردية ، مجلة الرافد، ع 143، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2009، ص30.

[2]- المرجع نفسه، ص 30-

4- مصطلح الروا ية التفاعلية:

يدرج الناقد "**أشرف الخريبي**" مصطلحا آخر وهو مصطلح الرواية التفاعلية أو الترابطية وهي الرواية التي تستخدم النص المتفرع وتستخدم المؤثرات الرقمية، يقول الناقد: «...الترابطية التي تستخدم النص المتفرع وتستخدم نفس المؤثرات الرقمية الأخرى، بنفس التوصيف السابق ولكنها تختلف في أن كاتبها أكثر من واحد، أي يشترك في كتابتها...لكنها تختلف إلى حد كبير عن الرواية الرقمية في هذا الفهم الواضح لوجود الرواية الرقمية.»[1]

الرواية التفاعلية هي رواية مفتوحة لمشاركة القراء في كتابتها، حيث تتميز بالانفتاح واللاتناهي؛ إنها في إطار التشكل والإنجاز، مؤلفها أكثر من واحد، يتشارك في بنائها جمهور القراء؛ إنها الرواية التي يتوحد فيها الكاتب والقارئ .

يشير الناقد "**أشرف الخريبي**" إلى أن الثورة الفكرية التي قد تقدمها الرواية الرقمية هي انقطاع الصلة بما سبق من كتابات سواء من حيث التشكل أم من حيث الصياغة أم حتى الشخصيات؛ لأنها تتعامل مع عالم شديد الخصوصية، غير أنه يرى أن الرواية الرقمية لم تقدم بعد إجابات منهجية عن كثير من التساؤلات إذ لاتزال تخطو خطوات مرتبكة لافتقادها شروط العمل الجماعي كما تفتقر إلى روح الفن الروائي رغم المحاولات الجادة في تطويرها.[2]

وحسب الباحثة "**فاطمة البريكي**" الرواية التفاعلية هي نمط من الروايات يقوم فيها المؤلف بتوظيف تقنيات(Hyper Text) والتي تفتح المجال أمام إمكانية الربط بين النصوص، النصوص الكتابية أو الصور أو الأصوات أو الأشكال أو الوسائط الأخرى من خلال الوصلات التشعبية التي تقود إلى إضاءات أو إضافات لتعزيز فهم النص، بطلها هو الإنسان الافتراضي الذي يعيش حياة افتراضية ، تعبر عن التحولات المرافقة للإنسان في عملية انتقاله من الحياة الواقعية إلى الحياة الافتراضية.[3]

إنّ الرواية التفاعلية أحد أهم فروع الرواية الرقمية، تقيم علاقة حوارية ناضجة بين كاتب ومتلقي، تقوض سيطرة الكاتب على النص ومغزاه وإيقاعه والأنماط التي يعتمد عليها، وتسمح للقارئ بحرية الحركة في الفضاء النصي واستكشافه، ليصبح بهذا العطاء كاتبا مشاركا ومنتجا للنص الروائي، وينتقل من مجرد مستهلك سلبي إلى عنصر إيجابي فعال في وسط واحد يعتبر مظلة للعمل الروائي التفاعلي وهو الحاسوب.

---

[1]- أشرف الخريبي: الرواية الرقمية ثورة فكرية أم رؤية ، ص31.

[2]- نفسه ، ص 32

[3]- فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص126.

5- **مصطلح الأدب الافتراضي**: في زمن العولمة التي غزت معالمها كل جوانب الحياة، وحاصرت جميع الميادين، تغير دور الثقافة من مجرد الاطلاع واكتساب المعلومات إلى ضرورة تحويل هذه المعلومات إلى معارف مشتركة.

يؤكد الباحث "**سيد نجم**" أن الإبداع يسبق التنظير وأن المنجز الإنساني لا يأتي إلا عن حاجة والبحث في المصطلح العلمي على المستوى العربي هو مطلب ثقافي تزداد حدة الحاجة إذا تعلق الأمر بمصطلح الأدب الافتراضي، يقول: «بداية يلزم التأكيد على مشروعية مقولتين وهما أن الإبداع يسبق التنظير دائما .. وأن المنجز الإنساني لا يأتي إلا من حاجة، إن خطوة البحث عن المصطلح العلمي وتشييده مع تعميمه على مستوى الوطن العربي هو مطلب ثقافي عام، وفي مجال الأدب الافتراضي يصبح مطلبا أكثر إلحاحا.»[1]

يسوي الباحث "**سيد نجم**" بين مصطلح الأدب الرقمي ومصطلح الأدب الافتراضي كما يجعلهما مرادفان لمصطلح الأدب التفاعلي، غير أن مصطلح "افتراضي" يعني انعكاس لصورة الواقعي عبر مجال عاكس كالمرآة أو هو ظل للواقع، وعليه دلالة هذا المصطلح تنتهي إلى الخيال وهذا المجال هو المجال الذي أوجدته الانترنت ويتميز بالذكاء حيث يكيف الظاهرة الطبيعية وفق شفرات رقمية خاصة تتجاوز التعيين إلى التشفير إذ يخلق لغة جديدة تتجاوز الكلام إلى الأرقام حيث التحويل بالواسط الآلي موصولا بشبكة الانترنت، ومن هنا لا يكون كل نص افتراضي نص تفاعلي كما أن النص الرقمي (الافتراضي) وحده لا يحقق تفاعلا، فالتفاعلية ترتبط بالعلاقة الجدلية بين القارئ الإيجابي المشارك والمتفاعل وبين النص الافتراضي، يقول الباحث: «إن العلاقة بين النص ومتلقيه هي علاقة جدلية وتعتمد على الطرفين وحالة من التفاعل المشترك بين النص والمتلقي.»[2]

النص الافتراضي يمكن ربطه بالوسائط المتعددة (Mult Media) ليشكل نصا شبكيا (Cybertext) وتفتح هذه التقنية أبوابا غير مطروقة من قبل في العلاقة التفاعلية بين الكاتب والقارئ (المستفيد/ المستخدم) ويبين أن التحدي الحقيقي يكمن في تقدم المثقف والمبدع والكاتب في العالم العربي كي يقود صحوة إبداعية بالمعنى الشامل للإبداع في عصر الثقافة الرقمية.

6- **مصطلح النص العنكبوتي المتشعب**:

حينما دخلت التقنية الحديثة إلى عالمنا حققت منجزات مذهلة في ثلاثة جوانب مترابطة أولها تيسير سبل الاتصال والمعرفة والتعلم وثانيهما اختصار الزمن وثالثهما التغلب على ظروف المكان

---

[1] - السيد نجم: النقد الرقمي ومواصفات الناقد الرقمي، مجلة الرافد، عدد 149، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2010، ص 44.

[2] - السيد نجم، المرجع نفسه، ص 47.

وصعوبات البيئة وبذلك استطاع الإنسان أن ينعم بالمنجزات الحضارية في شتى بقاع العالم بطريقة تناسب الحياة العصرية التي نعيشها.

أما مصطلح النص العنكبوتي فنجده واردا عند الناقد والشاعر والباحث "**عز الدين المناصرة**" في معرض حديثه عن "شعرية النص العنكبوتي "كمقابل لمصطلح "هايبر تكست"(Hyper Text)؛ إذ يتحدث في مقدمة مقاله عن أهم الثورات العلمية التي تعمل في الوقت الراهن على تغيير العالم بأسره وهما:(ثورة الاتصالات والثورة الجينية)، يقول: «نحن العرب نعيش مرحلة الدهشة في ظل مرحلة انتقالية يتصارع فيها الورقي مع الإلكتروني، ويتصارع القديم مع الجديد وبالتالي فإن من خصائص المرحلة الانتقالية العالمية الارتباك والدهشة والقبول والرفض الحاد والكرنفالية والتعصب، نصنع صنما من تمر ليلا ونلتهمه في الصباح، ومعنى هذا أننا نقع في التطرف: ثورة الاتصالات ثورة عالمية لا مثيل لها في التاريخ، وهي التي سوف تحقق التقدم والحداثة، بالإنسان ومن دونه، ومن جهة أخرى ثورة الاتصالات مؤامرة أمريكية هدفها تدمير البنيات الفكرية والدينية والأخلاقية، بفرض ثقافة أمريكية واحدة تمحو التعدد الحضاري.»[1]

من خلال قوله هذا تتبين وجهة نظره العميقة إلى ثورة الاتصالات، فهي حسب رأيه إيجابية من حيث أهميتها في تطوير العالم وتغييره، وسلبية من حيث أنها مؤامرة أحيكت للقضاء على هوية الشعوب والتلاعب بعقول شبابها وجمعه تحت راية العولمة الزائفة وبالتالي تدمير البنيات الفكرية والدينية والأخلاقية.

ويقدم الباحث مفهوما للنص العنكبوتي المتشعب (Hyper Text) بقوله: «وبما أن النص الإلكتروني عبارة عن كتلة لغوية متحركة في الاتجاهات كافة، فهي تأخذ طابعا متشعبا، لكن درجات هذا التشعب مرهونة بنوعية الشبكة ومدى ليونة أو صعوبة أوتعقيد وصلاتها كذلك بنوعية المعرفة الموزعة من قبل الشركة التي تتحكم في مساراتها واتجاهاتها الإديولوجية.»[2]

حسب تعريف الباحث النص المتشعب هو النص الالكتروني باعتباره كتلة لغوية متحركة والتشعب هو الثوب الذي تلبسه هذه الكتلة، ولكن هل يمكن الاكتفاء بالتشعب فقط لإنتاج نص تفاعلي؟ وهل النص التفاعلي هو كتلة لغوية متحركة أم أنه مزيج بين اللغة ووسائط الملتيميديا الأخرى من صورة وصوت وغيرها من الوسائط الالكترونية ؟

نجد إجابة لهذه التساؤلات عند "**فاطمة البريكي**" التي تعرف الأدب التفاعلي بأنه: «الأدب الذي يوظف معطيات التكنولوجيا الحديثة في تقديم جنس أدبي جديد يجمع بين الأدبية والالكترونية ولا يمكن أن يتأتى لمتلقيه إلا عبر الوسيط الالكتروني أو من خلال الشاشة الزرقاء

---

[1] - عز الدين المناصرة: شعرية النص العنكبوتي، مجلة فصول، عدد 79، القاهرة، مصر، 2011، ص100.

[2] - المرجع نفسه، ص ص 103- 104



ولا يكون هذا الأدب تفاعليا إلا إذا أعطى المتلقي مساحة تعادل أو تزيد عن مساحة المبدع الأصلي للنص.»[1]

حسب تعريف الباحثة الأدب التفاعلي هو كتابة وقراءة معلوماتية غير خطية للنص الأدبي الذي يدخل عصرا جديدا بإيقاع تكنولوجي رقمي وبأدوات إبداعية تواكب مجريات العصر (الحاسوب المتصل بشبكة الانترنت) والإفادة من عناصر الملتيميديا حيث لم تعد فيه الكلمة سوى جزء من عناصر متعددة كالصوت والصورة والموسيقى والألوان، ويفتح هذا النمط من الكتابة الرقمية فضاء واسعا من التداخل والتفاعل بين الكتاب والقراء المتلقين الذين يتحولون بدورهم إلى مبدعين في النص التفاعلي الذي لا يعترف بالمبدع الوحيد للنص ويفتح المجال واسعا أمام المتلقي ليشارك في العملية الإبداعية ويسهم عبر قراءته التفاعلية الرقمية في خلق نصوص جديدة ولا نهائية.

ويذكر الباحث "**عزالدين المناصرة**" جهود الباحثين في تقديم تعريفات للنص المتشعب (Hyper Text) تحت لواء مسميات وترجمات متعددة مثل مصطلح: "النص الفائق" وهذه الترجمة رفضها الباحث "**حنا جريس**" مؤكدا أن هذه الترجمة لا تعبر عن مواصفات "الهايبرتكست" مفضلا الترجمة الحرفية أي تعريب المصطلح بمعنى كتابة الكلمة بالحروف العربية كما تنطق في لغتها الأصلية ويذهب "**سعيد يقطين**" إلى استعمال مصطلح "النص المترابط" كمقابل للمصطلح الغربي (Hyper Text) باعتبار أن النص المترابط يتشكل من مجموعة من البنيات غير المتراتبة، التي يتصل بعضها ببعض بواسطة روابط يقوم القارئ بتنشيطها والتي تسمح بالانتقال السريع منها.[2]

يرى الباحث "**عز الدين المناصرة**" في إطار حديثه عن شعرية النص العنكبوتي أنه في عملية التحليل لهذا النص يجد المحلل نفسه واقفا أمام نص لا يقيني افتراضي أساسه المجاز فهو نص هيولي ، وهو يجعله شريك النص المطبوع في صفة الافتراضية ، ويورد جملة من السمات التي تميز النّص العنكبوت وبالتالي ترسم حدود شعريته وملامحها فيرى أن الملمح الأول هو اللايقينية؛ إذ هو نص افتراضي والسمة الثانية هي الليونة المائية وهذه الليونة تجعل النص العنكبوتي مفتوحا وقابلا للتغيير مما يعطي القارئ مساحة من الحرية في القراءة والمشاركة فيه وإعادة بنائه، وسمة التشعيب وهو معنى العنكبوتية ويمس هذا التشعيب كل من النص والواقع الافتراضي وهو موجود في جوهر النص ومختلف مكوناته، إضافة إلى التناص والتلاص حيث يجعلهما آليتان مشتركتان توجدان في النص المطبوع كما النص العنكبوتي خاصة بالنظر إليهما من زاوية تفاعلية

[1]- فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 49.

[2]- عزالدين المناصرة: شعرية النص العنكبوتي، ص 106.

إيجابية ثم "الترابط والتشتت" فالنص العنكبوتي مترابط بفعل التفاعل بين الوصلات والتفاعل بين النص والإحالات وفي الوقت نفسه نجد صفة التشتت لصيقة به.[1]

لقد استعمل الباحث "**عز الدين المناصرة**" مصطلح "النص العنكبوتي المتشعب" كمقابل لمصطلح "الهايبر تكست" (Hyper Text) في حين نجد أن مصطلح "النص العنكبوتي" أقرب للدلالة عن مصطلح "السايبرتكست (Cybertext)

الذي يترجم إلى مصطلح "النص الشبكي" وهو أرقى أنواع النصوص في الأدب التفاعلي وترى الباحثة "فاطمة البريكي" أن: "مفهوم النص الشبكي يركز على النظام الآلي للنص بوضعه تشابك البيئة وتعقيدها...ويحتاج هذا النص إلى مجهود غير بسيط من القارئ/ المستخدم ليسمح به بالنفاذ إليه ودخول فضاءاته.[2]

يرى الباحث "**إبراهيم أحمد ملحم"** أنّ اضطراب المصطلحات الدالة على الأدب التفاعلي في الغرب كان نتيجة صعوبة استقرار المعنى حول هذا النمط في تقديم النص، وانتقل هذا الاضطراب إلى الساحة النقدية العربية ورغم الجهود المبذولة في هذا المجال- مجال تداخل المصطلحات-إلا أن مصطلح الأدب التفاعلي مازالت تلفه الضبابية والتخوف من مستقبل هذا النمط مازال قائما، ولكن تبقى الفروق الدقيقة بين المصطلحات المتعلقة بمجال الأدب الرقمي والأدب التكلنوجي والادب الالكتروني وغيرها من المصطلحات المستعملة في هذا المجال ليست مهمة، فمصطلح الأدب التفاعلي ينبغي أن يستوعب جميع هذه المصطلحات عدا تلك الغريبة عن القارئ التي لا يستطيع التعامل معها.[3]

خلاصة الكلام أمام هذا التعدد المصطلحي نقول إن هذه المصطلحات المقدمة كمقابلات عربية وترجمات لمصطلح .....لا تحيل إلى طبيعة النص وجوهره وإنما هي مصطلحات ترصد جانب من جوانب هذا النص الجديد الذي خلقته الثورة الرقمية والتطورات التكنولوجية.

ثانيا: الأدب الرقمي وضبابية المرجعيات:

تمهيد:

في ظل الأدب التفاعلي اتخذت المنظومة الإبداعية شكلا مربعا وهي: "المبدع، النص، الحاسوب، المتلقي"

وقد انطلق رواد الممارسات النقدية من أفكار ما بعد البنيوية وفكرة سلطة القارئ وفكرة التناص ومجموع التقنيات السردية التي وظفتها الرواية الجديدة لتأسيس مرجعية له.

---

[1]- عزالدين المناصرة: شعرية النص العنكبوتي ، ص 109-108.

[2]- فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 30

[3]- إبراهيم أحمد ملحم: الأدب والتقنية- مدخل إلى النقد التفاعلي- عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2013، ص ص 27.

لقد استلهم بعض المؤلفين من التصورات التالية: (انفتاح النص، النسيج السردي، العنكبوتي، المفارقات الزمنية، التناص، النصوصية المثلى) فأبدعوا نصوصا تجاوزوا فيها البناءات التقليدية للنص، فظهرت مفاهيم جديدة كشذرات النص، تداخل الأنواع، وصار التفاعل السمة المميزة للنصوص الجديدة؛ والتفاعل معمم هنا، فالنص يتفاعل مع غيره والقارئ يتفاعل مع منتج النص ومع النص ويساهم في إنتاجه، وكل هذه التحولات الكبرى على صعيد إنتاج النصوص استفادت منها النظريات الأدبية وشكلت مرجعية للأدب التفاعلي.

إنّ التأسيس لمرجعيات الأدب التفاعلي لم يكن سهلا البتة لنظرا لغموضها وعدم ظهورها علنا، فهي تحتاج إلى الاطلاع والقراءة الناقدة الممحصة التي تتبع تسلسل التحولات الكبرى في عملية إنتاج النص، والتعمق في دراسة نظرية الأدب، هذا من جهة ومن جهة أخرى جدة هذا المجال وعدم اكتماله؛ إذ مازال في بيئته الغربية قيد الدراسة والتنظير والتطوير. أما في الساحة العربية فمازالت الدراسات النقدية تتخبط في شأن الاتفاق على المصطلح المناسب لنظيره الغربي.

1- بين موت المؤلف وسلطة القارئ وهاجس التأسيس لمرجعيات الأدب الرقمي:

تنطلق الاتجاهات البنيوية من سلطة النص في مقابل إهمال العناصر الخارجية كالمؤلف والقارئ والسياق الخارجي، فيما تقوض الاتجاهات ما بعد البنيوية هذا التقديس لتعلي شأن القارئ وتجعله المركزية، لتصبح الممارسات النقدية ضربا من القراءة المقدسة.[1]

- فكرة موت المؤلف والنص الأدبي:- من الأحادية إلى التعددية في الإنتاج والدلالة:

أقام "**بارت**" موازنة بين الأثر والنص وانتهى إلى أن الأثر أحادي أما النص فتعددي.[2] ولقد انطلق بارت من مبدأ تشتت المعنى والتراجع النهائي للمدلول وتجاوز النص للمدلولات المحددة، وعليه يصبح حصر النص في مدلول واحد أمرا مستحيلا.[3]

يشبه بارت «النص الأدبي بالبصلة التي كلما حاول الناقد نزع ورقة عنها إلا وتواجهها أوراق أخرى أكثر لمعانا وإضاءة من سابقاتها.»[4]

وهذا دليل على التعدد الدلالي للنص الأدبي وتمرده على معاملته معاملة الموضوعات العادية التي تنتهي مهمتها بانتهاء قراءتها "ففي هذه التعددية لا يشبه النص فاكهة تحتوي على نواة ...وتمثل هذه النواة المشعل البروميثوتي أو الحقيقة الأدبية، وإنما يشبه النص نسيجا أو بصلا، حيث ليس هناك أي قلب أو نواة أو سر يجب التنقب عنها ولذلك تصبح القراءة بمثابة ممارسة

---

[1]- فاضل ثامر: اللغة الثانية- في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط01، 1994، ص41.

[2]- فاضل ثامر: اللغة الثانية- في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ص 126.

[3]- عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة (دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة)، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط01،2007،ص 122.

[4]- عبد العالي بوطيب: مفهوم الواقع الجمالي عند أيزر، مجلة علامات، سبتمبر 2004، ج 53، م 14، ص 212.

ممتعة في ذاتها، كما شبهها بارت نفسه في إحدى استجواباته مع "**موريس نادو**":«إن الكتابة - عندنا- هي غواية، إن الكتابة تضع نفسها إلى جانب التلذذ.»[1]

إنّ تمرّد النص الأدبي على أحادية المعنى حسب التوجه البارتي أسهم في تأسيس أرضية للأدب التفاعلي من خلال تمرد هذا الأخير على سلطة الكاتب وتحكمه في إنتاج النص، ليفتح المجال لتعددية الإنتاج بإسهام القراء.

مع البنيوية تراجعت هيمنة المؤلف ليعلن بعد حين موته المجازي، وتقدم خلافة النص للقارئ ويعلن تتويجه بالسلطة مباشرة، فيتمتع بالسيادة المطلقة بمجرد دخوله لعالم النص وهذا ما عناه بارت بالكتابة تحت الصفر، الذي يرى أن حق السلطة على النص يعود للقارئ؛ لأنه الذي يحييه إذ ينفخ فيه روح الدلالة المتعددة بعكس المؤلف الذي يقتله؛ إذ يخنقه بدلالة أحادية، يقول: «إن نسبة النص إلى المؤلف معناه إيقاف النص وحصره وإعطاء مدلولا نهائيا...إنها إغلاق الكتابة.»[2]

على حسب أفكار "**بارت**" وتحليلاته الكثيرة والمتعددة للقصص فإن النص ليس مجرد رصف للكلمات التي تحمل معنى وحيدا، «إنما أصبح فضاء متعدد الأبعاد تمتزج فيه كتابات متعددة ومتعارضة، فالنص نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة فالكاتب إذن لا يمكنه إلا أن يقلد فعلا ذلك المتقدم عليه، وبالتالي فإبداعه ليس ملكا له.»[3]

وعلى فكرة التعددية في كتابة النص الأدبي يقول "**بارت**": «فالنص يتألف من كتابات متعددة تنحدر من ثقافات عديدة تدخل في حوار مع بعضها البعض، وتتحاكى وتتعارض بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد، وليست هذهالنقطة هي المؤلف، كما دأبنا على القول، وإنما هي القارئ.»[4]

فالقارئ حسب التوجه البارتي هو الفضاء الذي ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة وهو الطرف الذي يعتمد عليه المعنى « وما المؤلف إلا ناسخ يعتمد على مخزون هائل من اللغة الموروثة، فلا بد له أن يتنازل للكتابة أو النص عن العرش الذي تربع عليه لمدة قرنين من الزمن.»[5]

---

[1]- المرجع نفسه، ص 212

[2]- بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية- على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية- دراسة في الأصول والمفاهيم- عالم الكتب الحديث، الأردن، ط01، 2010، ص 127

[3]- رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، المغرب، ط 03، 1993، ص 85.

[4]- رولان بارت، المرجع نفسه، ص 87

[5]- سعد البازعي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي- إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا- المركز الثقافي العربي، ط05، الدار البيضاء، المغرب ، 2007 241

تعددية القراء وتعددية المعنى التي أرسى لها بارت تمثل أرضية صلبة للأدب الرقمي، وإرهاصا قويا لظهوره

- **تفكيكية دريدا بين سلطة القارئ وتشعب المعنى:**

قامت التفكيكية على أنقاض البنيوية بعدما قوضت تقاليدها وقوالبها الجامدة التي أحكمت إغلاق النص، محاولة استعادة الروح الجمالي والمعرفي لعالم النص الأدبي من خلال المشروع النقدي الذي قدمته المبني أساسا على انفتاح النص وتعددية المعنى.

تمثل التفكيكية عند "**دريدا**"«مشروع قراءة جديدة تنظر للنص الأدبي بوصفه كتلة صماء لابد من تفجيرها من الداخل، من أجل الكشف عن جوهرها.»[1]

إنها مشروع «قراءة مؤجلة يستطيع القارئ بموجبها شحن اللغة بما لا نهاية من المعاني والدلالات، قراءة حفرية وقل إن شئت قراءة سيئة تعمل على النبش في الخطابات بهدف خلخلتها.»[2]

لقد جاءت التفكيكية لتنسف بالمراكز وبكل القواعد والقوانين ولتأجل الدلالة ولتعطي للمدلول حرية اللعب الكامل منفصلا عن الدال ولتسمح للقارئ بأن يفسر العلامات اللغوية كيفما شاء ، إنها مشروع

«لا يؤمن بالمراكز الثابتة والقيم النصية التي يشد إليها العمل الأدبي، فالانفتاح في تصور هذا التوجه النقدي الجديد هو تمرد على القيم الفنية والجمالية في سلسلة من التأويلات المتناثرة واللانهائية، باعتبار أن النص ركام من الكسور والرشوخ، فغياب نواة النص ومركزه يفضي إلى انفتاحه على رحلة مجهولة من القراءات المتتابعة والمتانسقة وبهذا الاعتبار تذوب الذات المبدعة وتنصهر في لجة التأويلات المتناقضة، التي لا تسلم قيادها للسياق في تحديد المعنى، إنه الانشطار والتشظي الذي يقضي على قيم النص ومسلماته.»[3]

الانشطار والتشظي والتشتت وتشعب المعنى وقتل المؤلف، تمثل هذه الجوانب أساس التفكيكية، وهي نفسها الجوانب الرئيسة التي يقوم عليها الأدب الرقمي.

وانفتاح النص وتعدد دلالته ومعانيه وتسليم زمام الأمور للقارئ ليكون سيد النص لتتعدد القراءات وتقويض المركزية والثبات، مثلت تمهيدا للأدب الرقمي.

2-**التشعب اللامتناهي في نظرية القراءة والتلقي**: إن التطورات المتتالية التي عرفها الأدب خاصة مع نظرية القراءة والتلقي تؤكد في مجموعها «ذلك التحول الجذري الحاصل في جوهر

---

[1]- بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية- على ضوء المناهج النقدية المعارة والنظريات الشعرية- دراسة في الأصول والمفاهيم- ص 201

[2]- المرجع نفسه، ص 201.

[3]- محمد عزيز عدمان: حدود الانفتاح الدلالي في قراءة النص الأدبي ، عالم الفكر، مج37، ع 03، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، يناير، مارس 2009، ص 78.

الأدب، لا من منطلق الكشف عن كنهه وجوهره الدلالي الوحيد، كما كان يعتقد سابقا، وإنما اعتبارا للطاقة الإيجابية اللامتناهية التي يتوفر عليها بالمفهوم الخاص الذي يعطيه "بارت" في كتابه للنصوص الكتابية في مقابل النصوص المقروءة.......»[1]

لقد كانت المركزية للنص؛ إذ « سيطر على محراب الدراسات النقدية لمدة طويلة خاصة مع الشكلانيين والبنيويين الذين عدوا كل خروج على النص منقصة من عملية الباحث، لكنه ومع أواخر الستينات وبداية السبعينات من القرن الماضي انفتح البحث الأدبي صوب المتلقي، هذا الأخير الذي رد إليه الاعتبار أخيرا لأهميته في تشكيل الدلالة، وقد شكلت الدراسات التي تعنى بالقراءة والمتلقي نظرية بأكملها سميت بنظرية التلقي.»[2]

جاءت هذه النظرية لتحرر النظرة النقدية من أسر النص والرسالة الفنية، ولتركز على سياق العمل الأدبي وعلى عنصر المتلقي باعتباره البؤرة في تشكيل المعنى.

إن مفهوم نظرية القراءة والتلقي لا يحيل على نظرية موحدة بل تندرج ضمن نظريتين مختلفتين يمكن التمييز بينهما بوضوح رغم تداخلهما وتكاملهما، هما نظرية التلقي "**لياوس**" ونظرية التأثير "**لآيزر**".[3]

حيث تبلغ النظرية ذروتها من التطور حينما تؤلف بين هذين الاتجاهين المتكاملين والمتداخلين لأن «اتجاه التأثير يدرس فعل النص أو تأثيره ويهتم بالتفاعل الجمالي المباشر الذي يعكس التأثير المبدئي الذي بحدثه النص في كل قارئ أما اتجاه التلقي فيحاول ان يستوعب هذا التأثير ويبرره من خلال ردود الأفعال التي تظهر لدى المتلقي، ثم يعمل بعد ذلك على بلورة تلق تاريخي ممتد عبر الزمن يكون كفيلا بالكشف عن تأثيرات النص الكاملة التي ظلت مجهولة او غامضة بالنسبة للقراء السابقين.»[4]

ويظهر أن هذا الاتجاه كان الأقرب إلى إشكالية النص وأشكال تلقيه وطرائق اتصاله بالعالم، فلقد شكل المنظران الألمانيان "**فولفانج آيزر**" و"**هانز روبرت ياوس**" في نهاية الستينات معالم نظرية جديدة في تحليل النص الأدبي، وقد اعتبرها عدد من المنظرين والنقاد حينها النظرية الأكثر إحاطة بمشاكل الأعمال الأدبية من حيث البناء الفني والبناء الجمالي، كما أنها النظرية الوحيدة التي تبين كيفية تغير الشكل الأدبي تغيرا ضمنيا داخل النص نفسه من أجل غاية جمالية تتعلق بالمتلقي.[5]

---

[1]- عبد العالي بوطيب: مفهوم الواقع الجمالي عند أيزر، ص 207.206.

[2]- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2010، ص 170.

[3]- عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص143.

[4]- المرجع نفسه، ص 143.

[5]- ناظم عودة: تحولات النظرية النقدية الحديثة، مجلة علامات، ج 53، م 14، رجب 1425- سبتمبر 2004. ص ص 221-222

لذا تمثل هذه النظرية بأفكارها الجديدة المتمثلة في جعل القارئ مركز الاهتمام وكيفية تغيير الشكل الأدبي تغييرا ضمنيا داخليا بما يرضي القارئ إرهاصا من إرهاصات الأدب الرقمي الذي يقوم على القارئ وتغير النص حسب رغباته.

- القارئ النّموذجي و أفق التوقعات عند ياوس:

حسب "**ياوس**" فإن النص الجديد يستدعي بالنسبة للقارئ مجموعة كاملة من التوقعات التي عودته عليها النصوص السابقة والتي يمكن أن تعدل أو تصحح أو تغير أو تكرر، فالقارئ يبني أفقا جديدا من خلال اكتساب وعي جديد وذلك بعد التعارض الذي يحصل له عند مباشرته للنص الأدبي بمجموعة من المحمولات الفنية والثقافية وبين عدم استجابة النص لتلك الانتظارات والتوقعات.[1]

وأفق التوقعات عند "**ياوس**" تعني: «المسافة القائمة بين النص والقارئ واجتياز هذه المسافة يتطلب ان ينصب الاهتمام على عملية التلقي بدلا من المؤلف أو النص أو التأثيرات الأدبية الجانبية وعملية التلقي تبدأ في رأيه من زمن كتابة النص مرورا بتاريخ تلقيه وانتهاء بتأويله.»[2]

يتضح من هذا الكلام أن "**ياوس**" يفترض أن يكون القارئ نموذجيا وعلى دراية تامة وممارسة جيدة في قراءة النصوص من خلال معاشرتها وكثرة التفاعل معها، يقول في سياق هذا الكلام الباحث "**أحمد بوحسن**":«ويكون القارئ مدركا لتوالي النصوص في الزمان بحيث ينفذ ببصيرته إلى النصوص التي تأتي باختلالات أو تشويشات جديدة، التي تقوى على طرح تساؤلات جديدة على الانتظارات التقليدية الجارية المعهودة.»[3]

وعليه حسب "**ياوس**" لا يكون المتلقي متلقيا نموذجيا إلا إذا كان ذا كعرفة كبيرة بالبنيات التحتية للنص بل ربما يكون في مستوى معرفة الفقيه في اللغة العالم بالتحليلات الدقيقة للانزياحات والتغيرات وهنا يصبح التلقي فنا جماليا غير متاح للمبتدئين، هذه الطروحات التي جعلت القارئ محور ومركز العملية الإبداعية مثلت تمهيدا للأدب الرقمي باعتباره أدبا تفاعليا ينتجه القارئ أكثر مما ينتجه المؤلف.

- فعل القراءة عند فوفجانج آيزر:

"**آيزر**" من أهم رواد نظرية " **كونتانس**" الألمانية حيث كان له دور مهم في لفت الأنظار إلى نظرية القراءة، وتوضيح مبادئها الأساسية، من أهم أفكاره التفاعل بين النص ومتلقيه وهذا هو الأساس الذي تقوم عليه النظرية الظاهرتية للفن التي تولي على نحو لافت اهتماما لقضية أن دراسة العمل الأدبي ينبغي أن تعنى ليس فقط بالنص وإنما أيضا بالأفعال المتضمنة في الاستجابة

[1] - عبد العالي بوطيب: مفهوم الواقع الجمالي عند أيزر، ص ص،206 207.

[2] - فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص 170.

[3] - مختار السعيدي: نظرية التلقي في الغرب ، موقع الأساتذة المبرزون والباحثون في اللغة العربية، المغرب: com=fr.cn=arabeager@gmail.dw الساعة 22:35

لذلك النص، فالنص نفسه يعرض ببساطة "جوانب مخططة" من خلالها يمكن إنتاج الموضوع الجمالي للعمل الأدبي.[1]

وحسب هذه الطروحات فان الموقع الفعلي للعمل الأدبي يقع بين النص والقارئ، وتحققه مرهون بالتفاعل بين الاثنين، حيث ينشأ هذا التفاعل من فعالية تأويلية تتضمن نظرة عن الآخرين وصورة عن أنفسنا بشكل لا مفر منه، وإذا ما تعين على التواصل أن يكون ناجحا فمن الواضح أنه يجب على فعالية القارئ أن تكون محكومة أيضا بالنص بشكل ما.[2]

ومن ثم فإن التفاعل بين النص والقارئ هو ما يحقّق للعمل الإبداعي المتمثل في النص وجوده، ويبقى هذا التفاعل غير محدد بدقة، وإنما ينبغي أن يظل افتراضيا؛ لأنه لا يجب أن يتطابق مع واقع النص ولا مع الاستعداد الفردي للقارئ؛ أي "الطابع الديناميكي للعمل" الذي يمثل شرطا لابد من وجوده أولا حتى يمكن إحداث التأثيرات التي يثيرها العمل. يقول "**آيزر**:«إن العمل الأدبي ليس له وجود إلا عندما يتحقق وهو لا يتحقق إلا من خلال القارئ ومن ثم تكون عملية القراءة هي التشكيل الجديد لواقع مشكل من طرف العمل الأدبي. »[3]

وبناء على هذا الكلام فإن عملية اكتمال الدلالة لا تتحقق إلا بتفاعل النص والقارئ وهي نفسها الطروحات التي بني عليها الأدب الرقمي أو الأدب التفاعلي.

3- **الأدب الرقمي ومفهوم البياضات النصية كتأسيس للمرجعية**:

البياضات النصية عند "**آيزر**" أو ما يسمى بالفراغات مفهوم يرتبط بمفهوم التسلسل القصدي للجمل على النحو الذي شرحه "**إنجاردن**" ثم "**آيزر**". يقول: **بوثويلو ايبانكوسا** في كتابه" نظرية اللغة الأدبية": «إن مصطلح الفراغات عند آيزر هو نفسه مصطلح عدم التحديد عند إنجاردن.»[4]

ويقصد بالتسلسل القصدي للجمل أن كل جملة تمثل مقدمة......للجملة التالية، وتشكل نوعا من التعيين بما سوف يأتي وهذا التسلسل تحاصره مجموعة من الفجوات غير المتوقعة التي يقوم القارئ بملئها مستعينا في ذلك بمخيلته ومن هنا تكتسب المخيلة دورا كبيرا في ملإ الفراغات.[5]

يقول "**آيزر**" في هذا الصدد: « لو أن أحدنا رأى الجبل فلا شك أنه لا يستطيع أن يتخيله، ولهذا فإن حدث تمثيل الجبل في الذهن يفترض غيابه، وعلى هذا النحو فإننا بالنسبة للنص

---

[1]- فولفغانغ آيزر: التفاعل بين النص والقارئ ، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، كتاب القارئ في النص (مقالات في الجمهور)، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط 01، 2007، ص 129.

[2]- ناظم عودة: تحولات النظرية النقدية الحديثة، ص ص 221، 222

[3]- المرجع نفسه، ص 225

[4]- نصر حامد أبو زيد: الخطاب والقارئ (نظريات التلقي وتحليل خطاب مابعد الحداثة) مركز الحضارة العربية، مصر، ط02، 2003، ص 115.

[5]- نصر حامد أبو زيد: الخطاب والقارئ ، ص 116.

الأدبي نستطيع فقط تمثيل أشياء في الذهن ليست حاضرة ، فالجزء المكتوب من النص يمنحنا المعرفة، لكن الجزء غير المكتوب هو الذي يعطينا الفرصة لتمثل الأشياء، وبالفعل فإننا بدون عناصر عدم التحديد وبدون فراغات النص، قد لا نستطيع أن نمتلك القدرة على استخدام مخيلتنا»[1]

والأدب الرقمي باعتباره عملا إبداعيا موجه للقارئ لإكمال فراغاته عن طريق مشاركة القارئ في إنتاجه بإضافاته وتعليقاته، فالفجوات والبياضات هي التي تحقق عملية التواصل والتفاعل عن طريق تحفيز القارئ بل إغرائه بالبياضات والفجوات لجذبه إلى عالم النص؛ إذ ينقاد بهذه الطريقة، لأن التلميح أبلغ عادة من التصريح.

4- **الروا ية الجديدة والأدب الرقمي**:

الأدب الرقمي هو جنس أدبي من جهة لأنه لا يتجاوز الأنواع الأدبية المشهورة كالقصيدة بكل أنواعها، القصة، الرواية، الخاطرة، الخطبة،...إلى غير ذلك، كما أنه إلكتروني لأن وسطه الذي يحتضنه هو الحاسب الآلي فلا يمكن أن يتاح لجمهوره في شكل ورقي، إذ الصيغة التي تمنحه صفة التفاعلية والرقمية هي الصيغة الإلكتروني فقط .

لقد كان التطور الذي أحدثته الرواية الجديدة بشأن تحديث تقنية الراوي أحد أهم إرهاصات الأدب الرقمي، إذ أحدثت تغييرا جذريا في تقنيات السرد باعتمادها على تعدد الرواة وتبعا لذلك تعدد تفسيرات الرواة للحكاية من خلال طرح وجهة النظر الخاصة ، يقول النّاقد"**بيرسيلوبوك**":«إنّ سر الفن يكمن في التّخطيط الفني لوجهة النظر.»[2]

وهذه التقنية تخلق إقناعا في العمل الأدبي بشكل يحقق استجابة له، يرى "**تودوروف**" أن وجهة النظر تحمل خطابا إيديولوجيا يتم عرضه من خلال البنية السردية للرواية ومن خلال هذا أراد عدد من النقاد أن يظهر كيفية بنائها بطريقة إقناعية لخلق نمط من الاستجابة لدى القارئ، حيث يتقمص القارئ الشخصية ذات وجهة النظر، ويسعى إلى كشف الطابع المنطقي لبناء وجهة النظر تلك، وربما تتعارض كثيرا مع اعتقادات تلك الشخصية ولكنه يبحث عن انسجام الشخصية مع طبيعتها.[3]

إنه في الرواية الجديدة غالبا ما ينفصل منظور الراوي عن منظور المؤلف الضمني، ليوضع بمقابل منظور المؤلف بوصفه راويا، وقد يوضع منظور البطل بمقابل منظور الشخصيات الثانوية، وقد ينقسم منظور القارئ الخيالي ما بين الوضع الصريح الذي يعزى إليه والموقف الضمني الذي يجب أن يتبناه بإزاء ذلك الوضع.[4]

---

[1]- نصر حامد أبو زيد: المرجع نفسه، ص 116.

[2]- ناظم عودة: تحولات النظرية النقدية الحديثة، ص 234.

[3]- المرجع نفسه، ص 234.

[4]- فولفغانج آيزر: التفاعل بين النص والقارئ، ص 136.

ومن هنا تتولد شبكة من المنظورات ضمن كل منظور يتكشف عن نظرة ليس إلى الآخرين فحسب، إنما إلى المتخيل المقصود أيضا، ومن هنا لا يمكن لمنظور نصي واحد ان يتوازن مع هذا الموضوع المتخيل؛ لأنه يشكل جانبا واحدا فقط، والموضوع نفسه نتاج للترابط المتبادل وتركيب هذا الترابط المتبادل تنظمه وتحكمه الرغبات إلى درجة كبيرة.[1]

إنّ الشّيء المهم في الرواية الجديدة هو تلك التقنيات السردية المتمثلة في تعددية الرواة، وتمازج أكثر من وجهة نظر في العمل الأدبي وهذا هي الحلقة الرابطة بين الرواية الجديدة والأدب الرقمي.

5- **انتقال مفهوم التّداخل والتّمازج من التّناص إلى الأدب الرّقمي:**

فكرة الحوارية أو تعدد الأصوات التي استنبطها "**ميخائيل باختين**" من كتابات الروائي الروسي "**دوستويفسكي**" المتمثلة في عدم طغيان صوت "**دستويفسكي**" على أصوات شخصياته الروائية «شكلت قاعدة انطلقت منها جوليا كريستيفا لبلورة فكرة التناص.»[2]

إذ تتبعت "**كريستيفا**" آراء "**باختين** "بدقة في عدد من الدراسات والمؤلفات وانتهت إلى إطلاق مصطلح التناص.....الذي قصدت به تداخل النصوص وحضور أي نص في نص آخر بأي طريقة كانت، حيث اعتبرت النص المتناص فسيفساء نصوص.[3]

وهذا وارد عند "**لاندو**" أيضا حينما تحدث عن وصف "**ميشال فوكو**" في حفريات المعرفة حيث يقول **فوكو**: «إن أطراف الكتاب القصوى ليست واضحة المعالم أبدا؛ إذ بغض النظر عن عنوانه وأسطره الاولى ونهايته، وبغض النظر عن ترتيبه الداخلي ووحدته الشكلية فإن الكتاب مشتبك بنظام من الإحالات إلى غيره من الكتب إلى غيره من النصوص، إلى غيره من الجمل، إنه حلقة ضمن شبكة.»[4]

في مجال الأدب الرقمي تصبح هذه الفكرة أكثر تطورا ونضجا عن طريق تداخل نصوص القراء وتشابكها، حيث يحيل نص واحد إلى عدد من النصوص، تقول "**فاطمة البريكي**":« وفي الأدب التفاعلي بأجناسه المختلفة من شعر ورواية ومسرحية يمكن ملاحظة تداخل النصوص إذ يستطيع الشاعر التفاعلي على سبيل أن يستعين بنص لشاعر سابق أو معاصر له، كما يحدث في النصوص الورقية، ولكنه في الأدب التفاعلي يستطيع أن يوظف صوت ذلك الشاعر في نصه، وأن يضمه له؛ لأن طبيعته تسمح له بتوظيف الصوت الحي والأصوات الأخرى الموسيقية أو الطبيعية أو غيرها في نصه، مما يعني أن عملية التداخل ستتسع في ضوء الأدب التفاعلي.»[5]

[1]- المرجع نفسه، ص 136.

[2]- فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 179.

[3]- المرجع نفسه، ص 179.

[4]- سعد البازعي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي ، ص 271.

[5]- فاطمة البريكي، المرجع السابق، ص 181

إنّ فكرة التّناص تتسع في مجال الأدب التفاعلي حتى أنه يمكن عدها أهم فكرة يقوم عليها؛ إذ بإمكان الأديب التفاعلي أن يحدث التداخل بين نصه المكتوب ونص عبارة عن لقطة فيديو أو صوت أو صورة، وهذا ما يوسع من دائرة التداخل والتمازج والتعددية.

خاتمة:

إن ظهور الأدب الرقمي لم يكن من العدم، بل أسست له مرجعيات عدة، أهمها تلك الأفكار التي تزامنت مع ظهور البنيوية كفكرة موت المؤلف وأخرى بعد تراجعها كسلطة القارئ ، إضافة إلى التنظيرات التي جاءت بها الرواية الجديدة كالتشعب وانعدام الخطية، النص المفتوح، وتعدد الرواة، كذلك مبدأ تعدد الأصوات الذي جاء به باختين ومفهوم التناص عند كريستيفا، وفكرة الفراغات، وبالتالي فإن نظرية الإبداع التفاعلي تستمد إطارها المرجعي من خلال ما استقرت عليه النظرية النقدية الجديدة المتمثلة في التفكيكية ونظرية القراءة والتلقي والرواية الجديدة.

قائمة المصادروالمراجع:

أ- **الكتب:**

1- إبراهيم أحمد ملحم: الأدب والتقنية- مدخل إلى النقد التفاعلي- عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2013.

2- بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية- على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية- دراسة في الأصول والمفاهيم- عالم الكتب الحديث، الأردن، ط01، 2010.

3- رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، المغرب، ط 03، 1993.

4- سعد البازعي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي- إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا- المركز الثقافي العربي، ط05، الدار البيضاء، المغرب ، 2007.

5- عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة (دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة)، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط2007،01.

6- فاضل ثامر: اللغة الثانية- في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط01، 1994

7- فاطمة البريكي : مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.

8- فولفانج آيزر: التفاعل بين النص والقارئ ، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، كتاب القارئ في النص (مقالات في الجمهور)، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط 01، 2007.

9- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2010

10-محمد مريني: النص الرقمي وابدالات النقل المعرفي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط01، 2015.

11-نصر حامد أبو زيد: الخطاب والقارئ (نظريات التلقي وتحليل خطاب مابعد الحداثة) مركز الحضارة العربية، مصر، ط02، 2003.

ب- **المجلات**:

12-ألبرتو إيكو: مستقبل الكتاب مقابل الوسائط الأخرى، تر: ياسر شعبان، مجلة الرافد، ع118، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2007.

13-الرواية الرقمية ثورة فكرية أم رؤية سردية : أشرف الخريبي، مجلة الرافد، ع 143، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2009..

14-ريا أحمد: المدونات الإلكترونية بين الإيجابية والسلبية، مجلة الرافد، ع142، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2009.

15-عبد العالي بوطيب: مفهوم الواقع الجمالي عند أيزر، مجلة علامات، ج 53، م 14، رجب 1425، سبتمبر 2004.

16-عبد العالي بوطيب: مفهوم الواقع الجمالي عند أيزر، مجلة علامات، سبتمبر 2004، ج 53، م 14.

17-عبير سلامة: ثقافة الانترنت هواة محترفون وإعادة توزيع، مجلة الرافد، ع136، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2008.

18-عز الدين المناصرة: شعرية النص العنكبوتي، مجلة فصول، عدد 79، القاهرة، مصر، 2011

19-محمد عزيز عدمان: حدود الانفتاح الدلالي في قراءة النص الأدبي ، عالم الفكر، مج37، ع 03، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، يناير، مارس 2009

20-مختار السعيدي: نظرية التلقي في الغرب ، موقع الأساتذة المبرزون والباحثون في اللغة العربية، المغرب: com=fr.cn=arabeager@gmail.dw الساعة 22:35

21-ناظم عودة: تحولات النظرية النقدية الحديثة، مجلة علامات، ج 53، م 14، رجب 1425- سبتمبر 2004.

22-النقد الرقمي ومواصفات الناقد الرقمي: السيد نجم، مجلة الرافد، عدد 149، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2010.

الازدواجية اللّغويّة في الجزائر

أحلام قرقور - جامعة سطيف 2 - الجزائر
البريد الالكتروني: omemirale@gmail.com

الملخص:

تعدّ الجزائر بتنوعاتها اللّغوية من بين الوضعيات التي حظيت باهتمام العديد من الدارسين ومنذ عام 1830 عرف المشهد اللّغوي في الجزائر نقطة تحوّل بعد دخول اللّغة الفرنسية. ولهذا نحاول البحث الحديث عن العلاقات بين اللّهجات الجزائرية واللّغة العربية الفصحى، وذلك عن طريق استثمار مفهوم الازدواجية التي يتبناها البحث لتحليل ووصف الوضع السوسيولساني في الجزائر بغية الخروج بأفكار تساعد في تخطيط وضع اللّغة العربية.

الكلمات المفتاحية: الازدواجية اللّغوية، تنوّعات لهجية، اللّغة العربية الفصحى، التعدّد اللّغوي، الثنائية اللغوية.

Summary

Algeria, because of its linguistic diversity, had the chance to attract the attention of several researchers. Since 1830 (eighteen theirty), the Algerian linguistic image has undergone a transformation phase after the arrival of the French language.

For this reason, the new studies attempt to find the relatiobs between the Algerian dialects and the academic Arabic language (literary, classical), and this through the exploitation of the concept of bilingualism adopted by research in order to analyze and describe the socilinguistic situation in Algeria to arrive at ideas that can trace the Arabic language situation.

Keys words : diglossia, multilingualism ;dialect diversity (multidialectalism) ;academic Arabic (literary, classical), bilingualism.

إنّ الباحث في مجال اللّسانيات الاجتماعية يواجه صعوبة كبيرة في التمييز المنهجي بين مصطلحي الازدواجية والثنائية، نظرا للأهمية الكبيرة للمصطلحين "وطبيعتهما الإجرائية في مقاربة مجموعة من الظواهر اللّغوية" (1).

إلاّ أنّ الباحث يتبنى مصطلح الازدواجية (1) (La diglossie) وذلك لارتباطه الوشيج بمجال اللّسانيات الاجتماعية، بالإضافة إلى استناده على منطق له ما يبرّره. "فلفظ الازدواجية" له علاقة

[1] محمد نافع العشيري، مفاهيم وقضايا سوسيو لسانية، كنوز المعرفة، عمان- الأردن، ط1،(2015)، ص 71.

بطبيعة مفهومه الدّال على وجود زوجين متلازمين من استعمال لغة واحدة (لغة / لهجة-مستوى أعلي/ مستوى أدنى) هو ما يتفق مع مصطلح (Diglossie) في علم اللّغة الاجتماعي. أمّا لفظ "ثنائية" الدّال على وجود لغتين متمايزتين وليس على مستويين من لغة واحدة، ففي اختياره مراعاة لمنطق التسلسل العددي بين ما قبله وما بعده المُراعى أصلا في المصطلح الأوروبي (2).

Unilinguisme	Bilinguisme	Trilinguisme	Plurilinguisme
أحادية	ثنائية	ثلاثية	تعددية

وهو ما اتفق عليه معظم علماء السوسيولسانيات.

بعد هذا التحديد ينتقل البحث إلى الحديث حول العلاقات بين اللّهجات الجزائرية واللّغة العربيّة الفصحى، وذلك عن طريق استثمار مفهوم الازدواجية لتحليل ووصف الوضع السوسيولساني في الجزائر بغية الخروج بنظريات تساعد في تخطيط وضع اللّغة العربيّة ، ووضع السّياسات اللّغوية المناسبة.

تُعد الجزائر بتنوّعاتها اللّغوية من بين الوضعيات التي حظيت باهتمام العديد من الدّارسين، ومن 1830عرف المشهد اللّغوي في الجزائر نقطة تحول بعد دخول اللّغة الفرنسية.

فيها تمّ إرساء وتنظيم مجموعة من البنيات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية للجزائر، فكانت اللّغة الرسميّة طوال فترة الهيمنة الكولونيالية إلى أن جاءت فترة الاستقلال، فلم تعد الفرنسية تتبوّأ تلك المكانة، ورغم ذلك ظلّت مهيمنة على أغلب القطاعات الهامة كالمالية مثلا (3).

وبعد أن كانت الجزائر تحظى بحالة استقرار لغوي على مدى فروق طويلة، حيث تقاسمت العربية الفصحى الأدوار والوظائف الاجتماعية مع اللّهجات العربية والأمازيغية، فاضطلعت

---

[1] في عام (1967) جاء اللساني الأمريكي جوشوا فيشمان (Joshwa Fichman) وأقام مقابلة جعل فيها الثنائية اللّغوية في قدرة الفرد على استخدام عدد من اللّغات، ممّا يدخل في باب اللّسانيات النفسية، وجعل فيها الازدواجية اللّغوية في جهة أخرى، وهي(استخدام عدد من اللّغات في مجتمع ما) ممّا يدخل في باب اللّسانيات الاجتماعية. وهذه المقابلة يُعدّل فيها تصوّر فرغسون في مسألتين أساسيتين.

أولا: لا يولي فيشمان عناية كبيرة لوجود شفرتين لغويتين مختلفتين (قد يكون هناك أكثر من شفرتين).

ثانيا: يفترض فيشمان أنّ الازدواجية اللغوية قائمة على وجود اختلاف وظيفي بين لغتين مهما كانت درجة هذا الاختلاف ضعيفة جدا أو عميقة جدا، ولا شرط لوجود العلاقة الجينية بين الشكلين اللّغويين. لويس جان كالفي: حرب اللّغات والسياسات اللّغوية، تر: حسن حمزة، مركز دراسات الوحدة العربيّة ، الحمراء-لبنان، ط1، (2008)، ص 80. وعليه نجد فيشمان يلحق مصطلح الازدواجية (La diglossie) بالمجال السوسيولساني، في حين يحصر مصطلح الثنائية في المجال النفسي والتربوي.

[2] عبد العلي الودغيري: لغة الأمة ولغة الأم، عن واقع اللّغة العربيّة في بيئتها الاجتماعيّة والثقافيّة، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، ط01،(2014). ص 198

[3] جلبير غرانغيوم: اللّغة والسّلطة والمجتمع في المغرب العربي، تر: محمد أسليم، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (2011)، ص 92.

الفصحى بدور اللّغة الرسميّة في القطاعات الهامة مثل: الإدارة والتعليم... في حين استمرّت اللّهجات والأمازيغية في القيام بوظائف الحياة اليومية [(1)].

ويُطلق محمّد الأوراغي على هذه الوضعية اللّغوية مصطلح 'الازدواجية الخامدة'* وقد أشار فرسون إلى أوضاع لغوية من هذا القبيل (الازدواجية المستقرة)، إذ يمكن أن تكون الازدواجية مقبولة ولا يُنظر إليها كمشكل في بعض المجموعات اللّغوية إلى أن تظهر بعض التغيرات في المجتمع مثل انتشار التّعليم والاحتكاك بمجموعات أخرى (اللّغات الأجنبيّة) أو الرّغبة في البحث عن لغة وطنية كرمز للإستقلال والسّيادة [(2)].

ومثال ذلك الحظوة التي تنالها الفرنسية في الجزائر اليوم بسبب طرق التّعليم، إذ تُدرّس في الجزائر منذ السنة الثالثة ابتدائي، إذ إنّ انتشار التمدرس يشيع معرفتها بين شريحة من السكان أوسع ممّا كان عليه الأمر قبل الاستقلال [(3)].

فهذا الوضع الجديد دفع عددا من الباحثين إلى إعادة وصف وتحليل المشهد اللّغوي في الجزائر وفق التطوّرات التي عرفها المجال السوسيولساني.

أ. وضعية اللّغات

لا تعرف الخريطة اللّغوية في الجزائر تماثلا في استعمال التنوّعات اللّغوية، فالدّارجات الجزائرية تُهيمن على السوق الشفوية وتحقق تواصلا بين المجموعات اللّغوية المختلفة والعربية الفصيحة واللّغة الفرنسية لاستعمالهما إلاّ أقلية من المتقنين والأمازيغية أمازيغيات وهي شتات لها مناطقها النافذة وتأدياتها المختلفة [(4)].

أ.1 اللّغة الأمازيغية: تعدّ الأمازيغية في الجزائر لغة وطنية رغم أنّها اللّغة الأمّ في المناطق الأمازيغية، وهي ذات طابع شفوي، وهي لغة رسميّة أقرّ بها الدّستور إلاّ أنّ شفويتها هي التي تحول دون الرقي بها وتوحيدها [(5)].

[1] ينظر:محمد نافع العشيري: مفاهيم وقضايا سوسيولسانية، كنوز المعرفة، عمان-الأردن،ط01، (2016)،ص 161.

* يميز محمد الأوراغي بين تعدّد لغوي (باعتبار مكانة بعض اللغات المتعايشة في نفس البلدان إلى بعضها الآخر) بين نوعين: أحدهما مستقر والآخر نشيط، **فالخامد** يكون في سياق هيمنة لغة ما (قومية) على باقي اللّغات، لكن جميع هذه اللغات لا تصارع اللّغة القومية مكانتها المتميزة، أما الضّرب **النشيط** فيكون في وضعية لغوية تشهد تعايش عدة لغات إمّا على سبيل التساوي إذا كانت جميعا لغات عالمية متقاربة سياسيا وثقافيا، وإمّا على سبيل التفاضل إذا تواجدت لغات لها مكانة متميزة بالمقارنة إلى مكانة لغة أو لغات أخرى عامية. وهذا النّوع يصدق على الجزائر وجو اللغة العربية واللّغة الفرنسية والأمازيغيات. محمد الأوراغي، التعدّد اللّغوي وانعكاساته على النسيج الاجتماعي، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، المغرب، ط1، (2002)،ص 52.

[2] محمد نافع العشيري: مفاهيم وقضايا سوسيولسانية،ص 162.

[3] جلبير غرانغيوم: اللّغة والسّلطة والمجتمع في المغرب العربي، ص 92-93.

[4] صالح بلعيد: اللّغة الأمّ والواقع اللّغوي الجزائري (مقال). اللّغة الأمّ :مجلة تتناول مقالات في اللّغة الأم، دارهومة، الجزائر، (2009)، ص 09.

[5] لاصب وردية: الواقع اللّغوي الجزائري (مقال)، مجلّة اللّغة الأمّ، ص 65.

وتتوزع الأمازيغيات على الخريطة اللّغوية كما يلي:[1]

- **القبائلية**: تنتشر في ولايات تيزي وزو، بجاية، البويرة.
- **الشاوية**: لغة السكان المنتشرين في الشرق وجبال الأوراس.
- **المزابية**: وهي تستعمل في منطقة غرداية في القسم الشمالي من الصحراء الكبرى.
- **الشلحية**: لغة السكان المنتشرين في أقصى الغرب الجزائري قريبا من المغرب.

ويُطلق على هذه اللّغات من حيث المجال الجغرافي الذي تشغله باللّغات **القبلية**، ويحمل محمد الأوراغي خصائص اللّغات القبلية فيما يلي: [2]

- إنّ مستعمل لغة قبليّة إذ وُجد خارج منطقة انتشارها لا يجرأ أن يُفاتح بها مُخاطِبا لا يعرفه إلاّ أن يكون قصده معرفة ما إذا كان المخاطَب من نفس القبيلة. فاللّغة القبلية قاصرة عن التواصل بين أبناء الوطن الواحد كقصور اللّغة الوطنية عن أداء وظيفة التواصل في ربوع العالم.
- لا تتعلَّمُ قبيلةٌ لغة أخرى، أوّلا لكثرة اللّغات القبلية، وثانيا لقصورها جميعا عن التواصل بها خارج مناطق انتشارها.
- ليس في "الثقافة الأصلية" لإحدى اللّغات القبلية ما يحمل أهل الآخرين على تعلّم لغة الباقي لحمولاتها الثقافية، لأنّ الثقافة الأصلية لجميع اللّغات القبلية في الشمال تشترك في ارتكازها على معتقدات وثنية.

ومع ظهور الإسلام في شمال إفريقيا، أضحت العربيّة مصدرا لثقافة جديدة، وأصبح لها موقع خاص من اللّغات القبلية في الجزائر.

أ.2 اللّغة العربية الفصحى: تُعدّ اللّغة الرسمية في الجزائر، وهي مكوّنات الشخصية الوطنية، كما تعدّ لغة المدارس والإدارة وبعض البرامج الثقافية عبر وسائل الإعلام، إلا أنّها لا تؤدي وظيفة التواصل اليومي بين الجزائريين.

أمّا وضع العربيّة الفصيحة تُجاه الأمازيغية وضع غير مقلق نسبيا مادامت الأمازيغية توظف فقط في ملاسنة الاتّصال في محيط اجتماعي معيّن، وبعيدا عن أن يضطلع هذا اللّسان بالدّور الوظيفي الذي تقوم به الفصحى [3].

---

[1] ينظر: محمد الأوراغي: التعدّد اللّغوي وانعكاساته على النسيج الاجتماعي، مطبعة النّجاح الجديدة، البيضاء، ط12، (2002).ص 81.

[2] محمد الأوراغي: التعدّد اللّغوي وانعكاساته على النسيج الاجتماعي، ص 80-81.

[3] آمنة ابراهيمي: وضع اللّغة العربيّة بالمغرب وصف ورصد وتخطيط، منشورات زاوية، الرباط-المغرب، ط01، (2007) ص 99.

فالتعايش بين العربية والأمازيغية استمرّ طويلا (حوالي خمسة عشر قرنا) و "التعدّدية اللّسنية العربيّة والأمازيغية أنتجت تاريخا وحاضرا غير مسبوقين للتناغم و الانسجام والاستقرار اللّغوي... وإنّ التنوّع المحلي أو الوطني مباح، والبينية اللّغوية والتداخل والاندماج أمور تلقائية" (1).

أ.3 العامية (الدارجة الجزائرية):تعدّ التنوعات اللّهجية التي يستخدمها الناطقون الجزائريون جزءا من الدائرة المغاربية مع حصول التداخل والتفاهم الجليّين بين تنوّعات الشرق الجزائري والتنوّعات المجاورة التونسية من جهة، وبين تنوّعات الغرب الجزائري والتنوّعات المغربية من جهة أخرى (2).

كما تمتاز بشفويتها ولا تضطلع بالدّور الوظيفي الذي تقوم به الفصحى، وينحصر استخدامها في شؤون الحياة العامة والأواسط العائليّة.

أمّا الباحث المغربي محمد نافع العشيري فيرى وجود أشكال أكثر تعقيدا، ويصنف الدراسات التي تناولت ظاهرة الازدواجية اللّغوية إلى صنفين: ازدواجية كبرى، والازدواجية الفرعية (3).

1. **ازدواجية كبرى Macrodiglossia** : حيث توجد لغات لها وظائف سوسيولسانية رفيعة في الجزائر، وهذا الدّور تؤديه العربية الفصحى واللّغات الأجنبية (تحديدا الفرنسية)، أمّا الوظائف الوضيعة فتؤديها الدّارجة الجزائرية والأمازيغية. ويرى جلبير غرانغيوم أنّ الدّارجة والأمازيغية بالرغم من وظائفهما الوضيعة فإنّهما أكثر مرونة وقدرة على التعبير عن الحياة المعاصرة(4).

غير أنّ تخصيص الوظائف السوسيولسانية على هذا النحو فيه صرامة كبيرة بين المنوّعتين (الرفيعة والوضيعة)، إذ يمكن أن يحدث تداخل وتفاعل بين المنوّعتين، والأمثلة على ذلك كثيرة. ففي السياقات الرّسمية مثل المحاضرات يُلاحظ مرارا هذه المزاوجة في صلب الدّرس الواحد بين العربية الحديثة والعربية الدّارجة التي تضطلع أساسا بالوظيفة التواصلية(5).

والأمر نفسه ينطبق على المسرح في الجزائر، فتجارب عبد القادر علولة وسليمان بن عيسى (رجلان من رجال المسرح) برهان على حيوية الإنتاج الفنّي المصوغ بالعربيّة الدّارجة، بالإضافة إلى وسائل الإعلام التي تخضع في العديد من برامجها (النقاشات) إلى قاعدة تبادل التنوّعات اللّغوية في الأحاديث(6)

---

[1] المرجع نفسه، ص 99.

[2] خولة طالب الابراهيمي: الجزائريون والمسألة اللّغوية، عناصر من أجل مقاربة اجتماعيّة لغويّة للمجتمع الجزائري، تر: محمّد يحياتن، دار الحكمة، الجزائر، ط2، (2013)،ص 18.

[3] محمد نافع العشيري: مفاهيم وقضايا سوسيولسانية، ص 164.

[4] ينظر: ينظر:محمد نافع العشيري: مفاهيم وقضايا سوسيولسانية،ص 164.

[5] خولة طالب الإبراهيمي: الجزائريون والمسألة اللّغوية، ص 41.

[6] المرجع نفسه، ص 41.

2. **ازدواجية صغرى Microdiglossia:** يتم التركيز هنا على الازدواجيات التي تكون فيها العربية طرفا.

أ. **ازدواجية فصحى/دارجة:** توجد العديد من الدّراسات التي تناولت ازدواجية الفصحى والعامية، وتمت الإشارة إليها سيما في أعمال فرجسون ووليام مارسيه فكلاهما يرى بأنّ الفصحى تضطلع بدور اللّسان الرسمي (المنوّعة العليا) بينما تؤدّي الدّارجة الجزائرية دور التواصل اليومي بين الأفراد (المنوعة السفلى)، بالإضافة إلى ما إمكانية التفاعل والتداخل بين الفصحى والعامية في وسائل الإعلام [(1)].

ب. **ازدواجية الفصحى والفرنسية:** يرى معظم الباحثين أنّ هذه الازدواجية لها خصوصية تميّزها عن باقي الازدواجيات الموجودة في الجزائر، لأنّهما لغتان لا تنتميان إلى أصول سلالية واحدة، ولأنّ تصنيف (المنوّعة الوضيعة والمنوّعة الرفيعة) لاينطبق تماما على هذه الازدواجية، فيُلاحظ أنّ الفصحى تستعمل في مجالات رسميّة كالتعليم والإعلام وبعض المؤسسات الثقافية، في حين تستعمل الفرنسية في التعليم التقني وفي المجالات الاقتصادية الهامة) [(2)].

وقبل الحديث عن آثار هذه الازدواجية لابد من الإشارة إلى بعض خصائص اللّهجات الجزائرية:

إنّ اللّهجات عموما تعد اختلافات عن اللّغة الفصحى على المستويات اللّغوية المختلفة، والأمر نفسه ينطبق على اللّهجة الجزائرية فهي عبارة عن فصحى محرّفة، وهذا التحريف موزّع على المستويات السابقة (الصوتية، التركيبة...)، فاللّهجة ما هي إلاّ "تركيب كلامي ينتمي إلى أصل لغوي معيّن، ويتميّز عن غيره، من مشتقات ذلك الأصل اللّغوي في النطق والمفردات وبعض التراكيب" [(3)].

الجانب الأول (المفردات)

- **مستوى القواعد:** ويقع التحريف في الأفعال مثل:(كَتَبَ، يَكْتُبُ و خَرَجَ، يَخْرُجُ) وهذا بتسكين الحرف الأخير وفتح العين في المضارع بدل ضمّها (كتْب، يكتَب، خرجْ، يخْرج).
- **في التصريف:** لاتوجد صيغة المثنى مثل: أنتما كتبوا وليس (أكتبا). بالإضافة إلى استخدام المتزامن لصيغتين من صيغ الملكية صيغة الفصحى عن طريق الإضافة

[1] ينظر: محمد نافع العشيري، مفاهيم وقضايا سوسيولسانية، ص 168-169.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 177.

[3] آمنة إبراهيمي: وضع اللّغة العربية بالمغرب، وصف ورصد وتخطيط، ص 26.

وصيغة العامية بإضافة (انتاع) أو (ديال)[1]. بالإضافة إلى تسهيل الهمز في مثل قولهم (جيت) بدلا من جِئْتُ، وقرا عوضا عن قرأ، ومومن بدلا من مؤمن.

أمّا في اسم الفاعل فيأتون به من المعتل على الأصل، ودون إبدال نحو:

ذابَ ← ذايب بدلا من ذائب.

بَاعَ ← بايع بدلا من بائع.

وفي التصغير يتم بنفس الطريقة تقريبا بكن بفتح الأول أو تسكينه لا ضمّه وبفتح ما قبل الآخر (حَميد أو حْميد) بدلا عن حُمَيْد[2].

- **مستوى بنية الكلمات:** تُغيّر العامة الكثير من الكلمات إمّا بالزيادة أو النّقصان

نحو: جلابية من جلباب، وهذا بإبدال (الباء) الأولى (لاما) وإدغامها، وإضافة باء مشدّدة وهاء السكت[3].

الجانب الثاني – التراكيب والأساليب [4]

يندرج هذا المستوى من ضمن الصور البيانية من أبرزها:

الكنايات: تكثر الكنايات لدى الجزائريين بهدف تقوية الفكرة في أذهان السامعين نحو (على العين والراس)،كناية عن الاهتمام والاحترام، (بارد القلب) ، كناية عن صفة اللامبالاة وقلة الاهتمام.

أما باب البديع فيظهر بكثرة في: الجناس الناقص،نحو (ياكل الغلّة ويسب الملّة) و(اللي فات مات).

أمّا الطباق فيظهر في: طالع هابط، قاعد واقف.

من خلال ما سبق يتبين لي أنّ الهيكل الأساسي للّهجة الجزائرية قائم على اللّغة العربيّة الفصيحة. ويقسّم عبد العلي الودغيري معجم هذه اللّهجة إلى الأنواع الآتية: [5]

أ. ألفاظ عربية فصيحة مورثة عن الفصيح المشترك بين كلّ اللّهجات العربية وخاصة تلك الدّالة على أعضاء جسم الإنسان (العين، أنف، أذن، الرأس...). وصفاته وما يحيط به من ألوان (أزرق، أصفر، أحمر...الخ) وطبيعة (أرض، سماء، تراب...). فهذا الضرب من الألفاظ مشترك بين الفصحى وسائر لهجاتها ومنها اللّهجات الجزائرية.

---

[1] المرجع نفسه، ص 64.

[2] عبد القادر شارف: بين الفصحى والعامية منطوق مستغانم نموذجا (مقال)،مجلة بصمات، ص 202-203.

[3] المرجع نفسه، ص 204.

[4] ينظر: عبد القادر شارف: بين الفصحى والعامية منطوق مستغانم نموذجا (مقال)،مجلة بصمات، ص 205-208.

[5] ينظر: عبد العلي الودغيري: لغة الأمّة ولغة الأمّ، ص 258-266.

ب. ألفاظ موروثة عن الفصيح القديم باقية على فصاحتها دون تغييرات تذكر في اللفظ والدّلالة نحو: زيّر بمعنى: شدّ الحبل جيدا، و(الفُمّ) بضم الفاء وتشديد الميم لغة فصيحة في الفمّ.

ج. ألفاظ من الفصيح الحديث المشترك بين العامية الجزائرية والفصحى وكل اللّهجات العربيّة ممّا ولدته الحاجة إلى التعبير عن مستجدات العصر عن طريق اللترجمة و التعريب والاشتقاق، مثل: قلم الرصاص، الجامعة، الكلية، الطائرة.

د. ألفاظ فصيحة لكن طرأ عليها في الاستعمال العامي (الجزائري) تغيرات في الصيغ اللفظية دون مساس بالمعنى نحو (قْليل، مْليح، بْعيد...) بتسكين حركة الحرف الأوّل،كذلك تحويل الحرف المكرّر إلى ياء (حطّيت، مسّيت) في حَطَطْتُ، مَسَسْتُ...).

ه. ألفاظ وتراكيب طرأ عليها تغيّر صوتي ملموس بالإدغام والنحت والحذف والقلب والترخيم والإضافة حتى أصبحت غير مفهومة، إلاّ لدى الجزائريين وسكان المغرب العربي مثل (علاش، ماكانش، بزّاف) بمعنى (على أيّ شيء، ما كائن شيء، كثير).

وهذا كلّه يدلّ على وجود العديد من الألفاظ المشتركة بين اللّهجات الجزائريّة والعربيةً الفصحى، إلا أنّ الجزائري لا يستعملها في حديثه اليومي وفي كتاباته بالفصحى لعدم وجود منهجية تعليمية في المدرسة الجزائرية تُشجع المتعلّم على استغلال معجمه الفصيح الذي يوجد في عاميته[(1)].

أمَّا ظاهرة الهجين اللّغوي التي بدأت تتفشى في المجتمع الجزائري باستعمال تراكيب وأساليب عربية وأخرى أجنبية فإنّ هذه الظاهرة تظلّ محدودة وفي سياقات خاصّة- عند بعض ثنائي اللّغة- وضعف مناهج تعليم اللّغة العربيّة الفصحى وعدم تطويرها [(2)].

خلاصة القول في هذا العنصر هو التقارب الكبير بين اللّهجات الجزائرية والعربية الفصحى وهو ما يغلق الباب على دعاة العاميات سيما أنّ خصائص اللّهجات الجزائرية تكشف حجم الصعوبة التي تصاحب عملية انتقالها إلى مستوى اللّغة العربية الفصحى، سيما بعد الشروط التي وضعها السوسيولسانيون (المقبولية، الانتقاء، المعيرة،...الخ).

فمعيار الإنتقاء مثلا يتطلّب اختيار لهجة جزائريّة من بين العديد من اللّهجات التي تحظى بامتيازات سياسية، واقتصادية وهو ما لا يتوفّر في أيّ منوّعة لهجية في الجزائر. في حين يتطلّب معيار التقعيد وضع كتب وقواعد ومعاجم لكلّ لهجة على حده، وما يُصاحب ذلك من عمليات

---

[1] ينظر: آمنة ابراهيمي: وضع اللغة العربية في المغرب، ص 97-98

[2] ينظر: عبد العلي الودغيري، لغة الأمّة ولغة الأمّ، عن واقع اللغة العربية في بيئتها الإجتماعية و الثقافية، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان ،ط1،(2014)، ص 265-266.

الترجمة[1] حيث يترجم كل ما يكتب بالعربية الفصحى أو اللّغات الأجنبية ذلك في مجالات العلم والأدب إلى الدّارجة الجزائرية، هذا ما يتطلب ميزانيات ضخمة وتوفير المترجمين الأكْفاء[(2)]. وكما هو معلوم أنّ الفصحى لم تنل الاهتمام بخصوص الترجمة فما بالك بالعاميّات.

آثار الازدواجية اللّغوية:

يُحذّر الكثير من الباحثين من تفاقم واتساع الهوّة بين المستوى العامي والمستوى الفصيح للّغة العربيّة وهذا ما يحدث مؤخرا، لذلك ينبغي تضافر جهود المخطّطين اللّغويين لتنظيم وتدبير المشهد اللّغوي في الجزائر للحدّ من الآثار السلبية للازدواجية سيّما في المجال التعليمي التربوي.

فهذا الازدواج في النّظام التربوي لم ينتج إلاّ طلابا ضعيفي المستوى في اللّغتين (الفرنسية العربية) فأصبحت العربيّة خليطا من الألفاظ العامية والفرنسية على جميع المستويات[(3)]. وهو الشيء الذي ظهرت بوادره في إنتاج جيل ضعيف في اللّغة العربية، لا يقدر أن يبدع ولا أن يفكر بها[(4)]. حيث توجد مسافة كبيرة بين المنطوق والمكتوب يجب تجاوزها.

إنّ الازدواجية اللّغوية تبدأ مع التمدرس، فعندما يدخل الطفل المدرسة يكون قد تعوّد على ممارسة اللّغة التي تعلّمها في البيت والشارع، وتعرف هذه **بمرحلة قابلية التشكّل**، أي أنّ الطفل له قابلية لتعلّم لغات أخرى. ويكون الطفل قد بدأ يتعوّد على التلفظ بحركات اللّغة العربية وسواكنها وأخذ قسطا من معجمها ثم يجد نفسه أمام لغة أجنبية (الفرنسية تُدرَّس منذ السنة الثالثة ابتدائي في الجزائر)، لديها نسق بعيد عن اللّغة العربيّة الفصحى فيؤثّر ذلك على ملكتة، وهذا التأثير يظهر جليا خلال الأخطاء المتكررة التي تترسّخ لديه[(5)].

فالازدواجية تؤدّي إلى ضعف مستوى الأداء اللّغوي لدى التلاميذ وما "يبنيه مدرّس اللّغة العربيّة معرّض للهدم بسبب انتشار العامية في مرافق الحياة" [("6")].

إذا كانت اللّغة العربية لغة عالمية موجودة في أكبر المنظمات الدولية والرّسمية إلا أنّ نشر اللّغة العربية في العالم وجعلها لغة جذابة ومؤثرة (كما هو حال الانجليزية) أمر صعب حاليا، لأنّ

---

[1] تشكو المكتبة العربية من نقص واضح في المؤلفات العلمية والمترجمات، فعدد الكتب محدود في مختلف أنواع الكتابات إذ يبلغ متوسط الكتب المترجمة إلى العربية 330 كتاب سنويا وهذا خمس ما يترجم إلى اليونانية. الفاسي الفهري: أزمة اللّغة العربية في المغرب بين اختلالات التعددية وتعثرات الترجمة، منشورات زاوية، ط1،(2005)، ص 77.

[2] ينظر:محمد نافع العشيري، مفاهيم وقضايا سوسيولسانية، ص 124-126.

[3] الجيلاني بن يشو: التعدد اللغوي في الجزائر مظاهره وانعكاساته، (مقال)،مجلة المجلس الأعلى للّغة العربية، مجلة سنوية تعنى بالقضايا الثقافية والعلمية للغة العربية، ج2،(2011). التعدد اللساني واللغة الجامعة، ص 65.

[4] أحمد محمد المعتوق: نظرية اللّغة الثالثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط5،(2005)، ص 22.

[5] إدريس السنغروشني: الآثار الناجمة عن ازدواجية اللّغة في تكوين الملكة اللّغويّة العربية في المراحل الأولى من التّعليم، (مقال)، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، قضايا استعمال اللّغة العربيّة في المغرب،(1993)، ص 111-113.

[6] عبد الرحمن بن محمد القعود: الازدواج اللّغوي في اللّغة العربيّة ومقالتان مترجمان: إحداهما أثر 'اللّغة العربية على نفسية العرب' لشوبي والأخرى "الازدواج اللّغوي" لفرجسون، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، ط1، (1997)، ص 35.

الرّاغب في تعلّم العربيّة (من الأجانب) لا يريد لغة للكتابة والقراءة وإنّما يريد أيضا لغة للحديث والتواصل مع النّاس[1].

أمّا آثار الازدواجية على المستوى الفكري فتظهر جليا عند الطفل الجزائري بما يُسمى العقدة اللّغوية، "فنحن نطلب من الطفل أن يستثمرها (طاقته اللّغوية) على مستويين: أولا في سيطرته على اللّغة، وثانيا في استعماله اللّغة لمعرفة الواقع، وكلّما ارتفعت استثمارات الطفل اللّغوي لقدرته فقط على التعبير، انخفضت إمكانات استثماراته في مجال المعرفة والتحليل، إذن الشكل يغلب على المضمون...وسوف نجد أنّ هذا الطفل ضيّع كثيرا من طاقاته وهذه العقدة تؤدي إلى عرقلة نموّ الإمكانات العلمية والتحليلية والتقنية للطفل، فاللّغة تستعمل أكثر لمعرفة الواقع وتحليله وتغييره [2]. سيما إذا أراد هذا الفرد الولوج إلى مجتمع المعرفة الذي يتطلب طاقات لغويّة جيدة ينسجم فيها الشكل مع المضمون ، هذه بعض العراقيل والآثار السلبية للازدواجية اللّغوية.

علاج الازدواج اللّغوي

لقد اقترح علماء اللّغة عدّة حلول للحدّ من الآثار السلبية للازدواجية اللّغوية. فالتفريق بين نوعين تعبيريين (الفصحى واللّهجة) ليس كافيا، حيث توجد عدّة أبحاث ذهبت إلى أنّ تنوعات أخرى هامة منها (النوع الوسيط) وليس صحيحا أنّ الأنواع لا تتداخل في الاستعمال، وليس صحيحا أيضا أنّ النوع الأعلى مكتوب فقط والنوع الأسفل منطوق، فالحوارات في الفضائيات تبيّن أنّ الأنواع تختلط بحيث تستعمل الفصحى والعامية بالتناوب ولم تعد العاميات شفويّة فحسب، بل أصبحت تكتب في الروايات والإعلانات[3].

وهنا يأتي دور المخطّطين اللّغويين للتّقريب بين المستوى الفصيح والعامي، وذلك بتقليص الفروق بينهما سيما أنّ "معظم الدّراسات اللّغوية اتفقت على استحالة أن تكون الفصحى لغة الحياة اليومية هي نفسها لغة الكتابة بما فيها من مظاهر إعرابية"[4].

ويُمثِل الانغماس المبكّر للأطفال في بيئت تنطق بمستوى اللّغة الفصيحة خطّة مثالية تساعد على اكتساب اللّغة العربية الفصيحة في سنّ مبكرة [5]. كما يقترح علماء اللّغة جملة من التدابير

1 ينظر: عبد الرحمن بن محمد القعود: الازدواج اللّغوي في اللّغة العربية، ص 44.

2 محمد جسوس: الازدواجية اللّغوية وتأثيرها على الطفل وعلى العلاقات الاجتماعية وعلى الثقافة الوطنية، (مقال)، مجلة بصمات، ص 216.

3 عبد القادر الفاسي الفهري: السّياسة اللّغوية في البلاد العربية، بحثا عن بيئة طبيعية ، عادلة، ديمقراطية و ناجعة ، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت-لبنان، ط1، (2013)، ص 34.

4 عبد الرحمن بن محمد القعود: الازدواج اللّغوي في اللّغة العربية، مكتبة الملك فهد الوطنيّة، الرياض، ط01، (1997). ص 57-58.

5 عبد القادر الفاسي الفهري: السّياسة اللّغوية في البلاد العربية، ص 35.

تُصاحب الطفل خلال المراحل التعليمية الأولى، وذلك بتوفير المُدرّس الكفؤ الذي يعمل على تصويب وتقويم الأخطاء وتهذيب التراكيب والأساليب[1].

- الاستعانة بالمعجم اللّغوي الخاص بفئة الأطفال، واختيار مفردات قريبة ممّا يألفه[2].

كما أنّ اللّغة الفصحى المستعملة يوميا في المدارس والجامعات مع المتعلّمين والبرامج الإذاعية تتوخّى البساطة بإمكانها أن تكون صلة وصل بين الفصحى والعامية [3]. كما أنّ نشر التعليم والقضاء نهائيا على الأميّة يؤديّ إلى اختصار المسافة بين المستوى الفصيح والعامي"وبإمكان كتبنا المدرسيّة أن تؤدّي دورا ناجحا في ذلك من خلال تفصيح الرصيد اللّغوي الذي اكتسبه الطفل خارج المدرسة، وتركه يعبّر بأيّ كلمة يشاء ويأتي المعلّم ويُشرف على التّصحيح الصوتي، وإبدال ما هو أجنبي عن الفصحى"[4].

- تجنيد وسائل الإعلام المسموعة والمرئية لنشر الفصحى المبسّطة [5]. سيما أنّ اللّغة بالنسبة للإعلاميين بمثابة وسيط يجب اختياره بدقة لنقل الفكرة والتأثير في جمهور المتلقين و"استعمال الفصحى لغة للإعلام ليست مطلبا عسير المنال، فلغة الإعلام هي الفصحى المبسّطة في مستواها العملي... ومن خصائصها التعبيرات الجديدة التي يحكم بصلاحيتها الاستعمال والشيوع" [6]. كما يؤدّي الإعلام دورا هاما في التقريب بين المستويات اللّغوية "ومن الثابت أنّ العصور التي يسود فيها نوع من التآلف بين المستويات العلمية والأدبية والعملية، هي غالبا أزهى العصور، أمّا إذا كان كلّ

---

1 ينظر: محمد عطية الإبراشي: لغة العرب وكيف ننهض بها، دار الكتاب العربي، مصر، د.ت. ص 32-33.

2 أحمد درويش: ثقافتنا في عصر العولمة، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، (2003)، ص 82.

3 أحمد بن نعمان: التعريب بين المبدأ والتطبيق، شركة دار الأمة للطباعة والترجمة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، (1988)، ص 148.

4 عبد الجليل مرتاض: تجارب علميّة في تفصيح العاميّة، (مقال) مجلّة اللّغة العربيّة، العدد العاشر، ص 33.

5 المقصود بالعربية المبسّطة أو الميسّرة هي العربية الحديثة التي تتفاعل مع واقعنا الحالي، الخالية من الألفاظ الغريبة العصيّة على الفهم والأساليب القديمة التي تجاوزها الدهر، كلّ ذلك دون الخروج على قواعد اللّغة على جميع المستويات (الصوتية والصرفية والنحوية)، ينظر : عبد العلي الودغيري، لغة الأمّة ولغة الأمّ، ص 318. فالفصحى الميسّرة هي اللّغة التي لا يُلغى فيها الإعراب بتاتا وإنّما يُتخفّف في بعض المواقع الأسلوبية التي لا تثير اللبس، ولكن لا يُترك الإعراب الذي هو تمييز المعاني، فهو سمة بارزة للعربية" . ينظر: صالح بلعيد: هموم لغوية، مخبر الممارسات اللّغوية في الجزائر، (2012)، ص 217. أمّا فكرة ما يُسمى بـ (العربية االوسطى/ أو اللّغة الثالثة) وهي فكرة مقبولة مبدئيا إذا كان المقصود بها العربية التي لا تلغي القواعد النحوية الأساسية للفصحى، وتتخلص في المجال المعجمي من عدد كبير من الألفاظ التي لم تعد صالحة للاستعمال، وتنفتح على المولدات الجديدة وتأخذ ممّا في اللّسان الدّارج من ألفاظ قد تدعو الحاجة إليها بشروط نضعها المجامع والهيئات اللّغوية المختصة وفي مقدمة هذه ألألفاظ على -سبيل المثال- ما كان في العامية من الفصيح المشترك الذي أُهمل استعماله في الفصحى، واحتفظت به العاميات حيث توجد كلمات كثيرة في العامية لها فائدة في الدّخول إلى القواميس اللّغويّة الفصيحة، مثل (عجاج' الغبار'، البالة'حزمة من القماش فيها بضائع'، الصينية(أداة منزلية تحمل فيها الأكواب)، الكانون (الموقد)، الخليع (اللّحم المُقدّد، يجفّف بحرارة الشمس ثم يطبخ...الخ). عبد العلي الودغيري: لغة الأمّة ولغة الأمّ، ص 318-319.

6 عبد العزيز شرف: الإعلام الإسلامي وتكنولوجيا الاتصال، دار قباء، القاهرة- مصر، (1998)، ص 107-108.

مستوى لغوي بعيدا كل البعد عن الآخر فهو دليل على الانفصام العقلي في المجتمع، وهذا يؤدي إلى التدهور والانحطاط"[1].

إنّ الإعلام قدّم ثروة لغوية كبيرة سيما في مراح الأولى في نشر العربيّة المبسّطة، وتقريبها إلى مستوى العامية، لكنّه مؤخرا بدأ بالتراجع عن هذا الدور وهذا ما يُلاحظ في الإعلانات التي تستخدم العاميات واللّغات الأجنبيّة (الفرنسيّة) بكثرة، والأمر نفسه ينطبق على البرامج الترفيهية والنقاشات السياسية، فينبغي على الدّولة مراجعة سياستها الإعلامية سيما أنّ الإعلام له دور كبير في التأثير على الأفراد والمجتمع بصفة عامة.

فالفصحى المبسّطة هي نتيجة التفاعل بين مستويين للعربيّة: مستوى فصيح للكتابة ومستوى فصيح مسيّر للحديث، وتجنّب ما يُعرف بالتقعّر والتكلف في الحديث، وهذه السمة تنسجم مع منطق تطوّر اللّغات، فقد لوحظ أنّ التطوّر الصوتي فيها يميل نحو تيسير النطق وتسهيله والاقتصاد في الجهد العضلي أثناءه[2].

غير أنّ ممارسة الفصحى المبسّطة واستعمالها في وسائط متعدّدة (بالإضافة إلى الإعلام) مثل: البيت، المدرسة، ومقرالعمل يساعد على شيوع اللّغة، فالبيئة عامل أساس لنشر اللّغة و"الدّراسات العلمية المختلفة تدلّ على أنّ أطفال البيئات الاجتماعية الاقتصادية الممتازة يتكلّمون أسرع وأدق من أطفال البيئة الاجتماعيّة الدنيا" [3].

كما تجدر الإشارة أيضا إلى أهمية المهارات اللّغوية للتلميذ في المراحل الأولى. سيما مهارة القراءة والحديث،فلابد من تكثيف مادة القراءة في الابتدائي بدلا من النحو الذي يُفضل تأجيله إلى المرحلة المتوسطة والثانوية والجامعية، فإذا تلقى التلميذ في المرحلة الابتدائية نصوصا كافية قراءة وسماعا تيَسَّر له أن يكشف بنفسه طبيعة لغته وقواعدها، فقواعد العربيّة في الأصل استنبطت من النصوص[4].

خاتمة:

ما يمكن استخلاصه هو أنّ ظاهرة الازدواجية اللّغوية في الجزائر لا تشكل خطرا يهدّد الفصحى، لكن الإشكال في الهوّة التي تزداد اتّساعا كلّ يوم بين المستوى الفصيح والعامي، لذا ينبغي تضافر جهود المخطّطين اللّغويين للحدّ من الآثار الجانبيّة لهذه الظاهرة اللّغوية، وذلك باختصار المسافات بين المستويات اللّغوية.

---

[1] عبد العزيز شرف: العربيّة لغة الإعلام، دار الرفاعي، السعودية، ط1، (1993)، ص 64.

[2] عبد الرحمن بن محمد القعود: الازدواج اللّغوي في اللّغة العربية، ص 66-69.

[3] المرجع نفسه، ص 92

[4] المرجع نفسه، ص 102.

قائمة المصادروالمراجع:

1. أحمد بن نعمان: التعريب بين المبدأ والتطبيق، شركة دار الأمة للطباعة والترجمة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، (1988).

2. أحمد درويش: ثقافتنا في عصر العولمة، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، (2003).

3. أحمد محمد المعتوق: نظرية اللّغة الثالثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط5،(2005.

4. إدريس السنغروشني: الآثار الناجمة عن ازدواجية اللّغة في تكوين الملكة اللّغويّة العربية في المراحل الأولى من التّعليم، (مقال)، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، قضايا استعمال اللّغة العربيّة في المغرب،(1993).

5. آمنة ابراهيمي: وضع اللّغة العربيّة بالمغرب وصف ورصد وتخطيط، منشورات زاوية، الرباط-المغرب، ط01، (2007) .

6. جلبير غرانغيوم: اللّغة والسّلطة والمجتمع في المغرب العربي، تر: محمد أسليم، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (2011).

7. الجيلاني بن يشو: التعدد اللغوي في الجزائر مظاهره وانعكاساته، (مقال)،مجلة المجلس الأعلى للّغة العربية، مجلة سنوية تعنى بالقضايا الثقافية والعلمية للغة العربية، ج2،(2011). التعدد اللساني واللغة الجامعة.

8. خولة طالب الابراهيمي: الجزائريون والمسألة اللّغوية، عناصر من أجل مقاربة اجتماعيّة لغويّة للمجتمع الجزائري، تر: محمّد يحياتن، دار الحكمة، الجزائر، ط2، (2013).

9. صالح بلعيد: اللّغة الأمّ والواقع اللّغوي الجزائري (مقال). اللّغة الأمّ :مجلة تتناول مقالات في اللّغة الأم، دارهومة، الجزائر، (2009).

10. عبد الجليل مرتاض: تجارب علميّة في تفصيح العاميّة، (مقال) مجلّة اللّغة العربيّة، العدد العاشر.

11. عبد الرحمن بن محمد القعود: الازدواج اللّغوي في اللّغة العربيّة ومقالتان مترجمان: إحداهما أثر 'اللّغة العربية على نفسية العرب' لشوبي والأخرى "الازدواج اللّغوي" لفرجسون، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، ط1، (1997).

12. عبد الرحمن بن محمد القعود: الازدواج اللّغوي في اللّغة العربية، مكتبة الملك فهد الوطنيّة، الرياض، ط01، (1997).

13. عبد العزيز شرف: الإعلام الإسلامي وتكنولوجيا الاتصال، دار قباء، القاهرة- مصر، (1998).

14. عبد العزيز شرف: العربيّة لغة الإعلام، دار الرفاعي، السعودية، ط1، (1993).

15. عبد العلي الودغيري: لغة الأمة ولغة الأم، عن واقع اللّغة العربيّة في بيئتها الاجتماعيّة والثقافيّة، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، ط01،(2014).

16. عبد القادر الفاسي الفهري: السّياسة اللّغوية في البلاد العربية، بحثا عن بيئة طبيعية ، عادلة، ديمقراطية و ناجعة ، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت-لبنان،ط1،(2013).

17. عبد القادر شارف: بين الفصحى والعامية منطوق مستغانم نموذجا (مقال)،مجلة بصمات.

18. لاصب وردية: الواقع اللّغوي الجزائري (مقال)، مجلّة اللّغة الأمّ.

19. محمد الأوراغي: التعدّد اللّغوي وانعكاساته على النسيج الاجتماعي، مطبعة النّجاح الجديدة، البيضاء، ط12، (2002).

20. محمد جسوس: الازدواجية اللّغوية وتأثيرها على الطفل وعلى العلاقات الاجتماعية وعلى الثقافة الوطنية، (مقال)، مجلة بصمات.

21. محمد نافع العشيري: مفاهيم وقضايا سوسيولسانية، كنوز المعرفة، عمان-الأردن،ط01، (2016).

22. محمد نافع العشيري، مفاهيم وقضايا سوسيو لسانية، كنوز المعرفة، عمان- الأردن، ط1،(2015)

23. محمد عطية الإبراشي: لغة العرب وكيف ننهض بها، دار الكتاب العربي، مصر، د.ت.

الأسماء والتصورات من نظرية المعرفة إلى نظرية المعنى.

نموذج الفلاسفة التجريبيين: جون لوك، دافيد هيوم وجون ستيوارت مل.

عبد السلام خواخي ابن طفيل – القنيطرة – المغرب

Salamkhouakhi1979@gmail.com

ملخص: اللغة نسق من الرموز، والأصوات، والعلامات، المعبرة عن الفكر؛ إذ تشكل الأسماء أحد أهم مكوناتها التركيبية، تلعب دورا محوريا في تكوين جمل ذات معنى، وتعبر عن تصورات وأفكار يكونها الذهن انطلاقا من تعميم وتجريد الإدراكات الحسية والانطباعات التي تتلقاها الحواس استجابة لمثيرات العالم الخارجي. الأسماء علامات تكشف قدرات الذهن التنظيمية والتصنيفية للأشياء، وهي نوعان: (1) عامة، تعبر عن مضمون فكري، وتحيل على مواضيع؛ (2) خاصة، تلصق اسما خاصا بموضوع واحد، تعيِّنه في حضوره أو غيابه.

الكلمات المفاتيح: التجربة، التصورات، الانطباعات، السببية، الأسماء، المعنى، الإحالة...

Abstract: Language is a system of symbols, sounds, and signs, expressive of thought. Names are one of their most important structural components, play a pivotal role in the formation of meaningful sentences, and reflect the perceptions and ideas formed by the mind where his practice of generalization and abstraction on the perceptions and impressions received in response to sensory stimuli from the outside world. Names are signs that reveal the mind's ability to organize and classify things, which are of two types: (1) General, expressing meaning and referring to a subject; (2) Individual, attaching a special name to a single subject, which he designates in his presence or in his absence.

Keywords: experience, perceptions, impressions, causation, nouns, meaning, reference...

مقدمة.

تعد الأسماء - سواء كانت عامة أو فردية - من أبرز مكونات لغتنا، وهي موضوع بحث في مجالات عدة كاللسانيات، والمنطق، والدلاليات، والتداوليات. وتشكل العلاقة الجدلية التي تجمع بين الأسماء والتصورات الذهنية مشكلة حقيقية للفلاسفة عامة، والتجريبين خاصة، حيث توظف وتستعمل في مجالات عدة، فهي حاضرة في ممارساتنا اليومية، واستدلالنا المنطقي، وسلوكنا العقلاني، إذ تمكننا من إدراك العالم الطبيعي والاجتماعي، حيث تكشف العلاقات الترابطية بين الوقائع والأحداث، من تعاقب أو تزامن، تشابه أو اختلاف، هوية أو تناقض، ثبات أو تغير...إلخ.

لا شك أن اللغة نظام من الأصوات والرموز والعلامات التي تستعمل للتعبير عن الفكر والإفصاح عن المعاني التي تشكلها الذوات عن العالم، حيث تجمع وتربط بين معطيين لهما طبيعتين مختلفتين: الفكر، والواقع المادي. ترتبط بعلاقات معقدة مع التصورات والأفكار، من جهة، ومع العالم ووقائعه، من جهة أخرى. إذ بفضل اللغة تستطيع الذوات أن تعقلن العالم، وتنظم الوقائع والأحداث التي تتفاعل معها تجريبيا وتربط بينها في الزمان والمكان والسياق، إذ نميز بين حدث وأثر، أحدهما سابق والآخر لاحق، الأول يسمى بالسبب أو العلة والثاني يسمى النتيجة أو المعلول. لأن حدوث ظاهرة ما (واقعة) يدفع الذوات العاقلة إلى توقع ظواهر تعقبها أو تتزامن معها أو تغيب وتتخلف: فعندما نرى الثلج يسقط فنحن نتوقع تدني درجة الحرارة وتجمد الماء، واختفاء الشمس في السحاب وغيرها. كما أن النطق بجملة "الثلج يسقط" من طرف متكلم ما في سياق محدد يدفع المستمع إلى توقع نتائج ترتبط بالواقعة المعبر عنها حتى دون أن يرى سقوط الثلج، كما أن النطق بنبرة خاصة بكلمة 'نارا' تدفع بالمستمعين الذين لا وجود لنار في مجالهم البصري الاستعداد للهروب، أي أن الأسماء مثيرات حسية تقوم مقام الوقائع وتؤدي وظيفتها التأثيرية، إذ تعين مواضيع الجمل أو القضايا أو تضيف صفات وخصائص لها، تسمح للمتكلمين باستحضار أشياء العالم رغم غيابها الفعلي، فكيف يمكن أن نفهم علاقة الكلمات(الأسماء) بمواضيعها؟ كيف تعمل وسائل التعبير اللغوي على تمثيل العلاقات السببية؟ وكيف يمكن فهم العلاقة السببية بين الكلمة (الاسم) والشيء (المسمى)؟ وهل للكلمات معاني ذهنية تشكل واسطة بينها وبين ما تحيل عليه أم أن الكلمات (الأسماء) تحيل على مواضيعها مباشرة؟

سأحاول في هذا المقال، اعتمادا على منهج تحليلي مقارن، إبراز العلاقات التي تجمع الكلمات (خصوصا الأسماء) والتصورات (الأفكار)، من جهة، وبينها وبين الأشياء، من جهة أخرى. مبينا الفرق بين الأسماء العامة - التي تسمي الأشياء المتشابهة الناتجة عن عمليتي التجريد والتعميم التي يقوم بها الذهن من خلال اشتغاله على الانطباعات والإدراكات الحسية - والأسماء الخاصة (أسماء الأعلام) التي تسمي مواضيع فردية، محاولا تتبع خيوط أطروحات أشهر ثلاثة فلاسفة ينتمون إلى التقليد التجريبي الإنجليزي: جون لوك، دافيد هيوم وجون ستيوارت مل.

لوك وعلاقة الترابط بين الكلمات والأفكار.

إذا كانت الفلسفة الديكارتية قد بنت المعرفة على الحدس الفطري البديهي، من جهة، وعلى الاستنتاج والاستنباط العقلي من جهة أخرى[1]، فإن فلسفة لوك رفضت فكرة حيازة الإنسان

[1] - صرح ديكارت ذات مرة بالقول: إن "العقل هو أعدل الأشياء قسمة بين الناس". (ينظر: ديكارت، مقال عن المنهج، ترجمة وتقديم: محمود محمد الخضيري، كلية الآداب جامعة القاهرة، الطبعة الثالثة، 1984، ص 56). وذهب إلى أن الفكر فطري ويشتمل على مجموعة من الحدوس والحقائق البديهية التي لا يمكن الشك فيها. فالحدس "نور فطري إلهي وهب لذهن يقظ ومتفطن"، وعليه فإن الأفكار - من قبيل فكرة الكوجيطو 'أفكر، أنا موجود'، 'الكل أكبر من الجزء'، 'المثلث يعرف بثلاثة أضلاع'، 'مجموع عددين صحيحين طبيعيين هو عدد صحيح طبيعي' وغيرها من البديهيات الرياضية والمنطقية - هي حقائق

لأفكار قبلية فطرية، وأكدت أن الأفكار تجريد وتعميم للإدراكات الحسية المختلفة، فهي بناء نشيط من طرف الذات، ناتجة عن خبراتها وتجاربها الحسية مع الأشياء الطبيعية. 'فالطفل يولد وعقله صفحة بيضاء'[1]. يقول لوك: "لنفترض، في البداية، أن العقل عبارة عن 'صفحة بيضاء' خال من جميع العلامات، لا توجد فيه أية فكرة على الإطلاق. كيف يتلقى الأفكار إذن؟ وبأي وسيلة اكتسب الإنسان تلك الكمية المذهلة من الخيال اللامحدود؟ ومن أين يستخلص كل هذه المواد التي هي أساس كل استدلالاته ومعرفته؟ سأجيب على هذا باختصار: من التجربة"[2]. بمعنى

بديهية تفرض نفسها على كل العقول ولا يمكن إنكارها وتبيان الخطأ فيها، لأنها من مصدر إلهي، والله هو ضامن حقيقتها، ولا يمكن لله المتصف بالكمال والإرادة المطلقة أن يضللنا، كما يؤكد على ذلك ديكارت، وهو يواجه أصحاب نزعة الشك المذهبي الذين ينكرون وجود الحقيقة على الإطلاق. فالشك الديكارتي شك منهجي يروم البحث عن الحقائق الأولية البديهية التي يتم الارتكاز عليها لبناء حقائق أخرى أكثر تعقيدا اعتماد على: الاستنتاج من خلال عملية التحليل والتقسيم للمشكلات إلى أجزاء يسهل حلها؛ ثم التركيب حيث يتم ترتيب الحلول الجزئية والانتقال من البسيط إلى المعقد قصد الحصول على الحل الكلي للمشكلة؛ وفي الأخير مراجعة الحلول المتوصل إليها والشك فيها والتأكد من عدم إغفال عنصر من العناصر أو ارتكاب خطأ في حل من الحلول. (ينظر: ديكارت، مقال عن المنهج، مرجع سابق، بالخصوص القسم الثاني، ص 75 - 76). وهكذا يتم بناء صرح المعرفة على منهج دقيق (الحدس والاستنباط) وعلى أرض صلبة (الوضوح والبداهة). فالحقائق الحدسية الفطرية واحدة لدى جميع البشر، لكن هذا لا يعني أن استخدام هذه الحقائق لبناء المعرفة واستنتاج حقائق مركبة انطلاقا منها متاح للجميع، بل الأمر يرتبط بالتدريب والتمرن على استعمال العقل قصد إبداع معارف جديدة وحقائق مركبة بالاعتماد على منهج عقلي محكم. لأن المعرفة ليست معطى مباشرا، ولا هبة تعطى، بل لا بد من البحث عنها بالشك في كل ما نمتلكه من الأفكار المسبقة والآراء الخاصة قصد تمييز الصحيح عن الخاطئ منها. فالباحث عن الحقيقة شأنه شأن الرجل الذي يسير في الظلام(الجهل) عليه أن يحسب خطواته أن يتجنب السقوط (الأخطاء) وأن يعتمد خطة عقلية (المنهج) للخروج إلى النور (المعرفة الحقة). (ينظر: ديكارت، مقال عن المنهج، مرجع سابق، ص 70).

1- الصفحة البيضاء (tabula rasa) مصطلح يعود في جذوره إلى الفلسفة الأفلاطونية، حيث نجد أفلاطون في محاورة 'تياتيتوس' (Theaetetus) - المخصصة للبحث في المعرفة وطرق بنائها - يستعمل مصطلح 'ألواح الشمع' (block of wax) وبالفرنسية (tablettes de cire) التي تستعمل للكتابة والرسم، ولقد استعار أفلاطون هذا المصطلح للكناية على دور الذاكرة في تعلم المعارف الجديدة وتوسيع قدرة الاكتساب لدى الفرد، وكذا إصدار الأحكام الجيدة والصحيحة على مواضيع المعرفة، فكلما كانت الذاكرة قوية (واسعة ومترابطة الأحداث وتشكل وحدة) كلما اتسعت قدرات التعلم لدى الإنسان وكانت معارفه صلبة ويقينية: فالذاكرة الجيدة مثلها مثل الألواح الكبيرة المصنوعة من الشمع الخالص والمسكوكة بإتقان، حيث تحفظ كل ما يكتب أو يرسم عليها ضد تقلبات الزمان، لإنها خزان وسجل يحفظ كل ما عاشه الإنسان من إحساسات وتفكير. إذ يقول أفلاطون على لسان سقراط: "هب [...] أن هناك في نفوسنا ألواحا من الشمع بأشكال مختلفة، كبيرة بالنسبة لأحد الأشخاص وصغيرة بالنسبة للآخر، إحداها من الشمع الخالص وأخرى من الشمع الفاسد، إحداها صلبة بالنسبة للبعض وأخرى مرنة للبعض الآخر، بينما بعضها الآخر متناسق". (ينظر: Plato. Theaetetus, in Complete works of Plato, Edited, with Introduction and Notes, by John M. Cooper, Associate Editor, D. S. Hutchinson, Hackett Publishing Company Indianapolis/Cambridge, 1997, 191d). والهدف من هذه الاستعارة هو بيان أن أحكام الناس وقدراتهم على التعلم تتفاوت حسب طبيعة ذاكراتهم.

2- John Locke, Essai philosophique concernant l'entendement humain (1735), Traduction par Pierre Coste, À Amsterdam Chez Pierre Mortier, M. DCC. XXXV. (3ème édition), Livre 2, Chapitre I, (§.2).

أن الذهن البشري يدخل في التفاعل مع التجربة والخبرات الحسية وهو غير محمل بأي أفكار مسبقة أو فطرية، وأن كل ما في هذا الذهن من تصورات وأفكار مصدره التجربة والخبرة الحسية. غير أن هذا لا يعني أن الذهن مجرد مستقبل يتلقى فقط الأحاسيس والانطباعات، بل يتدخل بفاعليته التنظيمية والتركيبية حيث يربط بين المعطيات التي يتلقاها ويكون عنها أفكارا لم تكن حاضرة في التجربة، فالأفكار من قبيل: الفئة، النوع، التناقض، التشابه، والاختلاف وغيرها، ليست معطيات تجريبية حسية بل هي نتاج قدرات فكرية(ذهنية) يفرضها الذهن على شتات التجارب. وهكذا فالمعرفة هي نتاج تفاعل الذهن مع المعطيات الحسية التجريبية، حيث بمقدوره أن يكون أفكارا ومعاني، وأن يربطها بكلمات وجمل، دون الاستعانة بأي حدوس فطرية أو بداهات قبلية وبالاعتماد على التجربة ومعطياتها الحسية وحدها.

إذا كان الواقع لا يوجد بالنسبة للذات - حسب لوك - إلا انطلاقا مما تستطيع الحواس أن تنتجه عنه من انطباعات وإدراكات، فإن تعامل الذات مع الواقع – إذن - لا يتم إلا من خلال التصورات والأفكار المكونة عنه، ووسيلة الذات للتعبير عن التصورات والأفكار التي كوّنتها الفاعلية الذهنية عن ظواهر العالم وأشيائه هي الكلمات والجمل، إذ يقول لوك: "إن الكلمات تستعمل كعلامات حسية على الأفكار، والأفكار التي تعينها الكلمات، هي ما تدل عليه بشكل صحيح وفوري"[1]. بمعنى أن الكلمات تدل على أفكار المتكلم بشكل مباشر، فالأسماء لا تستخدم فقط للتعبير عن أفكارنا، وإنما تستخدم كذلك لتمثيل الأشياء في نهاية المطاف لتقوم مقامها. وهكذا فإن الكلمات تفصح عن الأفكار والتصورات، والتي بدورها تعبر عن الأشياء وتمثلها على مستوى الذهن. ومنه فإن الأطروحة المركزية في النظرية الدلالية التي يدافع عنها لوك تتأسس على ثلاث مكونات:



إن التصورات هي الواسطة بين الكلمات والأشياء، بمعنى أن الكلمات علامات لها دلالات فورية معقولة تشير إلى الأفكار التي تستخدم من أجلها، وتدل على التصورات بشكل فوري ومباشر، أما علاقتها بالأشياء فهي غير مباشرة لا تتم إلا من خلال وساطة التصورات التي كونها المتكلم عن الأشياء التي تفاعل معها حسيا وتجريبيا. فهي تساعد الذاكرة على الاشتغال أو تفصح عن الأفكار الخاصة للمتكلم وتضعها أمام أنظار الآخرين[2]: عندما يتحدث أحدهم إلى الآخرين، فهو يستعمل

1- John Locke, Essai philosophique concernant l'entendement humain, op. cit., Livre 3, Chapitre II: De la signification des Mots. (Les deux derrières phrases du §.1).

2- ibid., (§.2).

الكلمات كعلامات ورموز مشبعة بالأفكار الخاصة به، والتي تثير بدورها ذاكرة المستمع للبحث عن الأفكار التي تناسب الملفوظات المسموعة. وبهذا المعنى يصبح التواصل ممكنا. غير أن الكلمات التي يحوزها المتكلم أو المستمع هي ترجمة للأفكار التي كوناها عن الانطباعات الحسية والتي اختبراها من خلال تفاعلهما مع المحيط الطبيعي والاجتماعي. فلا وجود لأفكار خارج إطار التجربة. إننا نملك أسماء عامة عن الألوان (أحمر، أبيض، أسود...)، لكن هذه الكلمات هي تعبير صوتي عن الأفكار العامة التي أنتجها الذهن من خلال تجريد الإدراكات الحسية التي أعطيت له من خلال النشاط الحسي (البصري) الممارس على الأشياء ذات الألوان المتشابهة. يقول لوك، معبرا عن نشاط الذهن وهو يتفاعل مع الإدراكات الحسية، "يقوم العقل بثلاث عمليات: أولا، يختار عددا معينا من الأفكار؛ ثانيا، يضع علاقة معينة بينها، ويوحدها في فكرة واحدة؛ وفي الأخير يربطها معا باسم واحد. إذا درسنا كيف يتصرف العقل، وما هي الحرية التي يتخذها في ذلك، فسوف نرى دون صعوبة كيف أن جوهر أنواع الكائنات المتنوعة هو عمل من أعمال العقل. وذلك لأن الأنواع نفسها هي من اختراع البشر"[1].

يبين لوك أن كل لفظ يجب أن يكون مقرونا بدلالة، والألفاظ الخالية من الدلالات لا معنى لها، غير أن الألفاظ لا بد لها وأن تشير إلى معان وليس إلى أشياء مادية أو مواضيع في العالم الخارجي، وهذا يعني أن التعامل الدلالي يجب أن يقترن بالأفكار التي كونها الذهن عن الأشياء. وبالتالي فإن أي عبارة لغوية يقابلها تصور عقلي، أي أن التعبير اللغوي يدل على مجموعة من الأفكار في ذهن المتكلم. لكن، هل يمكن أن نغامر ونقول إن كل الكلمات لها ما يقابلها من الأفكار وكأننا أمام تواصل حد بحد؟

يبين لوك في الكتاب الثالث من مؤلفه 'مقالة في الفهم البشري'، أن جل الكلمات تدل على التصورات العامة، بينما بعضها يشير إلى العمليات الذهنية التي تربط التصورات فيما بينها للحصول على الأفكار المركبة، إذ "من المستحيل أن يكون لأي شيء معين اسم خاص ومتميز. لأن معنى الكلمات واستعمالها يتأسس على العلاقة التي يربط من خلالها الذهن بين أفكاره والأصوات التي يستخدمها لتكون علامات عليها، فمن الضروري إلصاق الأسماء بالأشياء للتعبير عن الأفكار المتميزة التي كونها الذهن عنها، ويحتفظ أيضا بالاسم الخاص الذي ينتمي إلى كل منها مع التكييف الخاص الذي تم إجراؤه على هذه الفكرة"[2]. إذ ليس من المعقول - حسب لوك - أن نسمي كل أفراد نوع من الطيور باسم خاص، أو يطلق مربي الماشية ألقابا خاصة على كل نعجة من قطيعه[3]، إننا

1- Locke, Essai philosophique concernant l'entendement humain, op. cit., Livre 3, Chapitre V : Des Noms des Modes Mixtes, & des Relations. (§.4)

2- Locke, Essai philosophique concernant l'entendement humain, op. cit., livre3, Chapitre III : Des Termes généraux. (§. 2).

3- Ibid.



نستعمل لفظ 'طائر' ليدل على كل الأنواع الطبيعية التي تشبهه، و'النعجة' على كل أفراد القطيع، لكن هذا لا يعني أنه لا يمكن أن نطلق ألقابا خاصة على أفراد أنواع الحيوانات، فغالبا ما يسمي أفراد الأسرة الكلب أو القط أو أي حيوان آخر له حضور ما في حياتهم باسم خاص، فيتحدثون عليه باستعمال لقبه عوض استعمال الاسم العام للفئة التي ينتمي إليها.

إن معظم كلمات لغتنا تسمي الأشياء وتعبر عن التصورات العامة وبعضها الآخر يسمى أفراد عينيين بأسماء خاصة (أسماء الأعلام)، بينما بعض الكلمات تعكس العلاقات التي تجمع التصورات فيما بينها. إن الكلمات من قبيل 'و'، 'لكن'، 'إذا'، 'أو'، 'على' وغيرها كثير لا يقابلها أي تصور مباشر، بل يتحدد معناها من خلال العلاقات المتعددة التي يفرضها الذهن على التصورات المختلفة، وهذه الحدود تسمى في لغة المنطق العوامل والروابط، وهي كثيرة لا تدل على تصورات مباشرة، بقدر ما تترجم الترابطات التي يقيمها الذهن بين التصورات ليشكل منها أفكارا مركبة، وهكذا فإن "استعمال اللغة يكمن في وضع أصوات قصيرة كعلامات - وبطريقة بسيطة وسريعة - على تصورات عامة، والتي لا تعكس فقط الأشياء الخاصة، ولكن أيضا مجموعة كبيرة ومتنوعة من الأفكار المستقلة، مجمعة في فكرة واحدة مركبة"[1]. فالناطق بالجملة التالية: 'الكتاب على المكتب'.

يقابل لفظ 'الكتاب' التصور الذي يملكه الذهن من خلال اشتغاله على الانطباعات الحسية والتجارب الإدراكية التي كونها عن الكتب المتعددة في الواقع، ونفس الأمر ينطبق عن 'المكتب'، بينما اللفظ 'على' لا يقابله تصور مباشر بل هو تعبير عن العلاقة (المكانية) التي ربط من خلالها الذهن التصورين السابقين 'الكتاب' و'المكتب'، ومن هذا الربط استطعنا أن نفهم الفكرة المركبة التي كونها الذهن عن شيئين مختلفين. وهكذا فنحن في حاجة إلى أسماء تعبر عن تصورات وتشير إلى أشياء، وفي نفس الوقت نحتاج كلمات لها طبيعة مغايرة تبين العلاقات المتعددة التي يستطيع الذهن أن يقيمها بين التصورات التي يكونها عن وقائع والأشياء التي تفاعل معها، إذ تسمح الروابط والعوامل المنطقية (حروف المعاني) بتبيان وكشف الترابطات الضرورية التي تجمع بين التصورات الذهنية. لكن إلى أي حد يمكن القول إن كل الأفكار قابلة أن يعبر عنها لغويا؟ وإلى أي حد يمكن القول إن الأفكار تتطابق مع معطيات العالم الخارجي؟ وما الضامن أن إحساسا ما - الأحمر مثلا - يبقى هو نفسه في أزمنة وأمكنة مختلفة؟

إن اللغة - حسب لوك - لا تعبر فقط عن التصورات العامة فقط، بل تعكس الفكر والتخيلات التي يبدعها الذهن البشري. أي أن اللغة هي التي تكشف وعي الذات بذاتها وبالعالم من حولها، حيث تستطيع في كل لحظة أن تحيل إلى نفسها باستعمال ضمير المتكلم 'أنا' رغم تغير

1- Locke, Essai philosophique concernant l'entendement humain, op. cit., Livre 3, Chapitre V : Des Noms des Modes Mixtes, & des Relations. (§.7)

الزمان والمكان والظروف. فالذات تبقى في وحدة مع نفسها، والضامن لهذه الوحدة ليس الجسد، لأن الجسد يتغير، وليس صورة الجسد لأنها بدورها تتغير بتغير الجسد، بل إن ما يضمن استمرارية 'الأنا' في جوهر واحد أو جواهر متغيرة هي قدرتها على التأمل والتعقل والرجوع إلى الذات باستمرار[1]. إن الشخص كائن مفكر ويعرف أنه يفكر، ف"عندما نعرف أننا نسمع أو نشم أو نريد، أو نتخيل فنحن نعرف ذلك عند حدوثه لنا"[2]. وهكذا فإن التجارب الحسية التي عاشتها الذات مع الأشياء تترجم إلى تصورات وأفكار تخزن في الذاكرة حيث يتم استدعاؤها كلما كان الذهن في حاجة إليها. ومنه فالتصورات التي كونتها الفاعلية الذهنية عن اللون الأحمر – مثلا - تبقى هي نفسها كلما اختبرت الذات الأشياء الحمراء من جديد. يقول لوك "إن الذات الحالية هي الذات التي كانت حينئذ، وهذا الفعل هو نفسه الذي أنجز من طرف نفس الذات في الماضي، والذي تستحضره الذاكرة في الحاضر"[3]. وهكذا يتضح مع لوك أن الأسماء العامة تختزل المجهود الفكري وتسمح للذات أن تربط الأشياء بالأفكار التي تختزنها الذاكرة عن الأشياء الشبيهة لها. فنحن لسنا في حاجة إلى اختبار الأشياء كلما صادفناها، بل نوظف التصورات والأفكار التي تضج بها ذاكرتنا، فنختصر المسافات ونراكم التجارب ونربط الماضي بالحاضر والشيء بشبيهه.

نخلص مع لوك إلى أن اللغة - باعتبارها كلمات، من جهة، وجمل تربط الكلمات فيما بينها بحروف وعوامل منطقية، من جهة أخرى - تدل وتعبر بشكل مباشر عن الأفكار التي كونتها الفاعلية الذهنية عن الأشياء وظواهر الطبيعة وتجارب الحياة اليومية، أي أن اللغة تجسيد صوتي ورمزي للتصورات والتمثلات الذهنية وتعبير عن العلاقات والترابطات الممكنة بينها، وهي تجريد وتعميم لخصائص الأشياء وعلاقاتها في الواقع التجريبي.

هيوم والعلاقة السببية بين الكلمات والتصورات. يتفق هيوم مع لوك في كون أن الكلمات هي علامات الأفكار، لأن "كل الأفكار المجردة كانت في الواقع أفكار فردية يوما ما. ولكن، تم إلحاقها بحدود عامة، فهي قادرة على تمثيل تنوع كبير، وفهم الأشياء التي تتشابه مع بعضها في نقاط معينة، وتختلف في أخرى"[4]. كما أن التواصل بين المتخاطبين لا يمكن أن يكون ممكنا إلا باستعمال الكلمات وبنفس المعنى للتعبير عن الأفكار والتصورات التي كوناها عن العالم التجريبي.

1- Locke, Essai philosophique concernant l’entendement humain, op. cit., Livre 2 Chapitre XXVII : Ce que c’est qu’Identité & Diversité. (§.9).

2- Ibid.

3- Ibid.

4- David Hume, Traité de la nature humaine, Livre I: De l’entendement(1739), traduit de l'anglais par Philippe Folliot, 3 janvier 2006, (Édition numérique réalisée le 28 janvier 2005 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, province de Québec, Canada. Texte revu et corrigé le 11 décembre 2009), p. 45.

لكن هل يمكن القول مع هيوم أن الكلمة تربطها علاقة مباشرة بالفكرة؟ أو بعبارة أخرى هل يمكن القول إن علاقة الكلمة بالفكرة هي علاقة سبب بنتيجة؟

يذهب هيوم في كتابه 'مقالة في الطبيعة البشرية' إلى اعتبار أن الأفكار لا تخرج عن ثلاثة أنماط من الترابطات الممكنة، وهي: التشابه، الترابط بالتجاور[1] (أو التماس في الزمان والمكان) والترابط السببي، إذ يقول: "لقد قمت بتقليص مبادئ الاتحاد بين الأفكار إلى ثلاثة مبادئ عامة، وقد أكدت أن الفكرة أو الانطباع عن شيء يقدم بشكل طبيعي فكرة شيء آخر مشابه له، متجاور معه، أو مرتبط به. أعترف، إن هذه المبادئ، ليست أسبابا غير معصومة من الخطأ، ولا الوحيدة للربط بين الأفكار"[2].

فالتشابه - حسب هيوم - لا يمكن أن يفسر كيفية ارتباط الكلمات بالأفكار، لأن الأصوات أو العلامات الاصطلاحية التي ننتجها لا تشبه ما نعنيه في شيء. كما أن ذلك التلاحم بين الفكرة والكلمة الذي حدث في زمان ومكان لم يعد قائما في اللحظة التي نستعمل فيها الكلمة للدلالة على الفكرة، لأن الأفكار تغيرت عبر أزمنة وأمكنة مختلفة، فقد يحصل لدينا إحساس بأن الأشياء تبقى هي هي دون تغيير عبر الزمن، ولا نتفطن إلى أن ما يوجد في الحقيقة ليس نفس الشيء بل سلسلة من الأشياء المتعاقبة؛ وأن إدراكنا للأشياء قد تغير كلية، وأن ما كنا نعتقده بصدد شيء ما لم يعد هو نفس المعتقد في اللحظة الحاضرة عن نفس الشيء. فلا شيء يضمن بقاء نفس الأفكار والمعتقدات، لأن الذات التي كانت قد اختبرت الأشياء في السابق لم تعد هي الذات الحالية التي تستعمل نفس الكلمة السابقة للتعبير عن الخبرة الذهنية الحالية. يقول هيوم بهذا الصدد: "لا وجود لانطباع ثابت لا يتغير: الألم واللذة، الحزن والفرح، انفعالات وإحساسات يتبع بعضها البعض، ولا توجد مجتمعة في نفس الوقت، وهذا لا يسمح باشتقاق فكرة وجود 'أنا' انطلاقا من هذه الانطباعات، بل لا وجود لفكرة 'الأنا' الواحدة والثابتة"[3].

ينتقد هيوم بشدة الكوجيطو الديكارتي، كما ينتقد كذلك ثبات الهوية الشخصية كما تصورها لوك؛ مبينا أن فكرة الهوية الشخصية الثابتة والواحدة التي تضمن للذات استمراريتها في الزمان والمكان هي مجرد وهم لا يصمد أمام التأمل الباطني في حقيقة الحدوس والانطباعات الحسية التي نملكها عن الأشياء، فالإحساس – مثلا - بالألم أو اللذة، والفرح أو الحزن، هي تجارب عابرة لا تستقر على حال، ولما كانت الانطباعات والإحساسات متغيرة ومتعاقبة وتختلف باختلاف التجارب والأشخاص والمواقف، فإنه لا يمكن أن تشكل أساسا لقيام الهوية الشخصية الثابتة. ويبين في نفس السياق أن ما تدركه الذات عندما تستبطن سيلان إدراكاتها وانطباعاتها أن هناك

1- La contiguïté.

2- Hume, Traité de la nature humaine, op. cit., p. 100.

3- Hume, Traité de la nature humaine, op. cit., p. 242.

إدراكات مختلفة بعضها عن بعض، وقابلة للتمييز بينها، وفصل بعضها عن بعض. بحيث يمكن فحص كل واحد على حدة، كما يمكن لكل انطباع أن يوجد منفصلا عن غيره، ولا يحتاج لغيره كدعامة لوجوده[1].

يتبين مع هيوم أن الأفكار التي تملكها الذات عن الأشياء لا تستقر على حال ومنه فإن الكلمات والتسميات حول الخبرات والانطباعات بدورها ليست ثابتة بل تتغير بتغير الأفكار والانطباعات. فما تعنيه الكلمات يتغير حسب تغير الانطباعات والأحاسيس. ومنه فإن الكلمة ترتبط بالفكرة في اللحظة التي نتكلم فيها وكأننا أمام علاقة سبب بنتيجة. أي أن الأفكار هي معاني(أسباب) لكلمات(نتائج). فإذا قلنا مثلا إن 'س' تعني 'ع'، فإن العقول كلها أو على الأقل بعضها تعتبر أن أحدهما يؤدي - بشكل طبيعي - إلى الآخر، بمعنى أوضح أن أحدهما سابق والآخر لاحق. ومنه فالمعنى ليس كيانات ثابتة في الذهن ولا هوية ثابتة له، بل يتطور باستمرار حسب التجارب والخبرات المعيشة. يقول هيوم: "من جهتي، عندما أتوغل في الأعماق الحميمية لما أسميه إنيتي، لا أعثر فيها سوى على بعض الإدراكات الخاصة [...] كالحرارة والبرودة، والنور والظل، والحب والكراهية، والألم واللذة؛ ولا يمكنني الإمساك بذاتي في أية لحظة بدون إدراك، كما لا يمكنني أبدا ملاحظة شيء آخر غير الإدراك"[2]. إن الفكر إذن لا يستقر على حال بل يتغير أكثر كما تتغير حياتنا وأحاسيسنا وملكاتنا، فالفكر هو عبارة عن مسرح تظهر على سطحه سلسلة من الإدراكات المتعاقبة بلا انقطاع حسب المواقف والسياقات[3].

إن الترابط السببي بين اللفظ والانطباع ليس مبدأ منطقيا سابقا على الشروط التجريبية التي أنتجت الانطباع. فالأمر يتعلق بترابط بعدي بين ما نفكر فيه وما نتحدث عنه. إذ من "الواضح أن السبب والنتيجة هي علاقات كوناها عن طريق التجربة، وليس عن طريق استدلال عقلي مجرد أو علاقة مجردة. لا توجد ظاهرة واحدة، حتى أبسطها، يمكننا تفسيرها من خلال خصائص الأشياء كما تبدو لنا، أو التي يمكننا التنبؤ بها دون مساعدة ذاكرتنا وتجربتنا"[4]. وعليه فإن الكلمات إما أعراض أو إشارات للأفكار في ذهن المتكلم؛ وإما سبب لإثارة انطباعات وإدراكات المستمع. وفي كلتا الحالتين فإن الكلمات هي تسميات للانطباعات الحسية والأفكار الناتجة عن النشاط الحسي التجريبي للذهن، بمعنى أن اللغة هي تعبير عن المعرفة التي تتوصل إليها الذات من خلال تفاعلها مع الواقع التجريبي.

يقدم هيوم نقدا حادا للفلاسفة العقلانيين الذين يعتبرون أن السببية هي مبدأ عقلي سابق على الشروط التجريبية، ويذهب عكس ذلك، مبينا أن السببية هي أحد الشروط التجريبية التي

1- Ibid.

2- Ibid.

3- Hume, Traité de la nature humaine, op. cit., p. 242-243.

4- Ibid., p. 78.

تسمح بترابط الأفكار فيما بينها وبين الكلمات المعبرة عنها. فإذا كان العقلانيون فكروا في العلاقة السببية من زاوية الاستنباط، فإن هيوم رفض رفضا قاطعا هذه الأطروحة وأكد في مقابل ذلك على الطابع الاستقرائي للترابط السببي، فهو ناتج عن التكرار والعادة. فلا شيء في العقل يضمن أن الدخان ناتج عن وجود النار انطلاقا من فكرة تربط السبب(النار) بالنتيجة(الدخان) دون أن تختبر الذات الأمر لمرات عدة. كما أنه لا شيء يضمن أن المطر يسقط بسبب تكاثف السحب في الجو، دون أن نعاين حسيا لمرات عدة تكرار تزامن الحدثين، فالترابط السببي ليس واقعا موضوعيا ولا معطى فيزيائيا في الأشياء ولا مبدأ منطقيا للفكر، بل هو فاعلية ذهنية في الذات نتيجة توفر عوامل نفسية تربط الألفاظ بالأفكار، والأفكار بالانطباعات، والانطباعات بالأشياء. فهي سلسلة من الأحداث المتعاقبة النابعة من التجربة عن طريق التكرار والمعاودة. يقول هيوم: "كل ما ينجم عن التكرار دون أي استدلال أو استنتاج، يمكننا من أن نثبت حقيقة صلبة وهي أن الاعتقاد الذي يأتي من الانطباع الحالي ينتج من هذا المبدأ. فعندما كنا معتادين على رؤية انطباعين انضما إلى بعضهما البعض، فإن ظهور أحدهما يؤدي على الفور إلى ظهور الآخر"[1]. وعليه فإن ارتباط الأشياء ارتباطا وثيقا – كالحرارة والنار مثلا، أو البرودة والثلج – ناتج عن التكرار والعادة. فالعادة هي التي ترشد وتوجه العقل البشري وتسمح له بالربط بين الأحداث والوقائع فتتعاقب أو تتزامن أو تتشابه أو تتعارض، وهي التي تمكننا من التوقع في المستقبل سلسلة من الوقائع الشبيهة بالوقائع التي جربناها في الماضي.

إن الكلمات حسب هيوم هي تسميات لأشياء التي تفاعل معها المتكلم، وهي بدورها نتاج عملية تكرار وترابط بعدي بين الانطباع والشيء في الواقع، وعليه فكلمة 'شجرة' لا تشير إلا إلى واحدة من أفراد الأشجار التي اختبرها الذهن، وتفاعل معها مكونا فكرة عنها انطلاقا من الانطباع الذي أعطي عنها بواسطة الحواس، ومن خلال عملية التشابه استطاع الذهن أن يلصق تسمية 'الشجرة' عن الأفكار المتشابهة عن الأشجار سواء التي تم اختبارها أو التي يتخيل وجودها. ومن هنا تصبح كلمة 'شجرة' تسمية لسائر الأشجار. وعليه فإن الاسم العام هو تعبير عن فكرة ناتجة عن إدراك حسي حول فرد بعينه ثم اختير ليمثل باقي الأفراد التي تنتمي إلى نفس الفئة. أي أن الذهن يستطيع أن يعمم تصورا خاصا على باقي الأشياء لكن ليس بالمعنى القبلي أو الفطري، بل إن التعميم والتجريد عمليات ذهنية تنطلق من المادة الحسية التي تعطى للذهن ليكون منها تصورات عامة وأفكار، وهذه الأخيرة لا وجود لها إلا من خلال الكلمات والعلامات التي تعبر عنها. بمعنى أن الكلمات هي عبارة عن تسميات اصطلاحية متفق عليها تطلق على أفكار تقابلها. فالأشياء تمثل أمام الذهن فرادى، ومهمة الذهن هو تكوين انطباعات وتصورات حول الأشياء في فرديتها وليس في كليتها. فكلمة 'إنسان' مثلا هي تسمية وبطاقة تلصق ب'زيد' الذي عرفته وتفاعلت معه، وليست

1- Hume, Traité de la nature humaine, op. cit., p. 110.

تعميما لجميع أفراد النوع الإنساني الموجودين أو الذين كانوا ولم يعودوا أو الذين سيكونون في المستقبل. وتجدر الإشارة إلى أن عملية التسمية نشاط لغوي ضروري بفضله يستطيع المتكلم أن يقبض على الأشياء ويختزلها في ألفاظ وعبارات تعوض غياب الأشياء الحقيقية، فاللغة هي تكثيف للعالم في أصوات ورموز تحمل دلالات ومعاني، تجعل الأشياء حاضرة رغم غيابها الفيزيائي. غير أنه لا يجب الخلط بين عملية التسمية والنزعة الاسمية[1]، فالأولى نشاط ذهني وفعالية فكرية واعية يتم من خلالها إلصاق أسماء على مواضيع، بينما الثانية مذهب فلسفي يعتبر أن الأفكار العامة المجردة والتصورات الذهنية لا وجود لها. إذ اختلف الفلاسفة الاسميون في تصوراتهم حول مشكلة الكليات (الأفكار العامة) ومشكلة الكيانات (المواضيع) المجردة، ولذلك يمكن التمييز بين نزعتين اسميتين: إحداهما، تنفي وجود الكليات، أي لا تعترف إلا بالأجزاء، وهي بذلك تعادي النزعة الواقعية؛ والثانية تنفي وجود الكيانات المجردة كالأعداد والعلاقات والعوالم الممكنة وغيرها، أي أنها تسير في طريق مغاير للنزعة الأفلاطونية التي تمنح للكيانات المجردة وجودا موضوعيا مستقلا عن العالم المحسوس الفزيائي. وهي بذلك تتعارض مع المثالية[2]. هكذا يمكن القول إن هيوم من الاسميين الذين دافعوا بشدة عن أطروحة ارتباط الأفكار بمسمياتها ارتباط السبب بالنتيجة رافضا وجود أفكار فطرية سابقة عن التجربة الحسية، من جهة، ورافضا وجود تصورات عامة تبقى ثابتة رغم تغير الانطباعات والتجارب الحسية، من جهة أخرى.

انطلاقا مما سبق يتبين - مع هيوم - أن الأشياء سبب لتكون الانطباعات الحسية التي تشكل بدورها سببا لتشكل الأفكار والتي تعبر عنها الكلمات، وهذه الأخيرة بدورها تثير الأفكار وتسبب المعاني لكن ليس بنوع من التواطؤ القبلي، بل من خلال الترابط بين الكلمة والانطباع والفكرة بشكل بعدي، فنحن أمام سلسلة من الأحداث المترابطة والمتعاقبة يسبق بعضها بعضا، وبحكم التكرار والعادة تصبح إحداها سببا لحدوث الأخرى، بل أكثر من ذلك تتبادل الكلمات والأفكار والانطباعات الأدوار فتصبح أحيانا أسبابا وأحيان أخرى نتائج. إذ أن هناك نوع من الدينامية تجعل الكلمات غير مستقرة على معنى ثابت، وذلك ناتج عن الفاعلية الذهنية للمتكلم الذي يسمي انطباعاته وإدراكاته حسب السياق والمقام الذين ينتجان شروط تماس الكلام بالأفكار. ومن هذا المنطلق يكون هيوم قد قدم نقدا مزدوجا لكل من لوك - الذي اعتبر أن التصورات لها هوية ثابتة ومسميات (كلمات) دالة عليها مخزنة في الذاكرة يتم استدعاؤها كلما كنا في حاجة إليها - والعقلانيين الذين يذهبون إلى اعتبار اللغة هي وسيلة للتعبير وإخراج الفكر السابق عليها.

1- The nominalism.

2- Rodriguez-Pereyra Gonzalo, "Nominalism in Metaphysics", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer 2019 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/sum2019/entries/nominalism-metaphysics/>., First published: Mon. Feb. 11, 2008; substantive revision: Wed. Apr .1, 2015. (Accessed: Oct. 20, 2019).

جون ستيوارت مل والتفسير السببي للأسماء.

تستعمل أسماء الأعلام في اللغة استعمالات عدة فهي موضوع القضية المنطقية البسيطة، أو موضوع المحادثة أو الخطاب في اللغة الطبيعية، كما أنها مثيرات لفظية لتنبيه حاملها (المنادى) أو سامعها للقيام بأفعال أو الإعراض عنها، فعندما ينطق أحدهم باسم علم، من قبيل 'أحمد'، 'أم الربيع'، 'تطوان' وغيرها، فهو يعين موضوعا واقعيا موجود وجودا فعليا. بينما أسماء من قبيل 'العنقاء'، 'الغول' وغيرها تعين كائنات خيالية، يقول كارناب: "وكما هو معتاد، فعلاقة التسمية تحدث بين تعبير لغوي وكيان ملموس أو مجرد (موضوع)، وهذا التعبير عبارة عن اسم. هذه العلاقة إذن، في اصطلاحنا، علاقة دلالية. تستخدم تعبيرات مختلفة للتعبير عن هذه العلاقة، من قبيل: 'س هو اسم ش'؛ 'س يحيل على ش'؛ 'س يعين ش'، 'س يدل على ش'، 'س هو ش'، 'س تسمية ل ش'، وغيرها"[1]. لكن كيف يمكن للاسم (اللفظ) أن يقوم بهذه الوظيفة الإحالية أو التعيينية؟ كيف يمكن للاسم - باعتباره متوالية من الأصوات المركبة وفق قوانين التأليف الصوتي - أن يحيل على موضوع سواء كان موجودا وجودا ماديا ملموسا أو كان كيانا ذهنيا أو خياليا؟

يسير جون ستيوارت مل في نفس الطريق التي رسمها لوك وهيوم، معتبرا أن كل أفكارنا واعتقاداتنا تعود في أصولها إلى الانطباعات الحسية التي كونها عن العالم الخارجي. إذ بين في كتابه 'نسق المنطق' أن 'التسمية' هي عملية إلصاق الأسماء بالأشياء، قد تكون الأشياء موجودة ك'الثلج' أو خيالية ك'الغول'، كما يمكن أن تكون الأسماء ألقابا: 'الشمس'، 'القمر'، 'الشجرة'، 'أحمد'...الخ؛ أو صفات: 'أحمر'، 'أصغر'، 'أطول'...الخ؛ أو مركبا اسميا: 'مؤلف كتاب 'ثروة الأمم''، 'المربع الدائري'، 'الذهب الأسود'...الخ. إذ تمكن المتكلم من ترجمة فاعليته الذهنية على الأشياء إلى أفكار وتصورات؛ "لأن اللغة وسيلة للتفكير، فضلا عن كونها أداة للتواصل، والتعريف والتصنيف"[2].

إن البحث عن معاني الأسماء ليس ترفا فكريا، بل هو ضرورة فكرية تسمح للذوات المفكرة فهم العلاقة الجدلية بين اللغة وما تحيل عليه في الواقع. إذ ينطوي البحث في معاني الأسماء سواء كانت عامة أو فردية على اعتبارات ثلاث:

- اعتبار منطقي: الأسماء تحتل مكانة الموضوع أو المحمول في القضايا المنطقية وتلعب دورا حاسما في تحديد قيمة صدقها؛

1- Rudolf Carnap, Meaning and necessity, a study in semantics and modal logic, the university of Chicago press, 1947, p. 97.

2- John Stuart Mill, A System of Logic. Ratiocinative and Inductive, Being a connected view of the Principles of Evidence, and the Methods of Scientific Investigation, eBooks@Adelaide 2011, University of Adelaide, South Australia 5005, Introduction, (§. 7), p. 20.

- اعتبار ابستيمولوجي: الأسماء ترتبط ارتباطا وثيقا بالمعارف والنظريات العلمية وخصوصا أسماء الأنواع الطبيعية والعناصر الكيميائية والكيانات المجردة (الأعداد، الأشكال الهندسية، العلاقات الرياضية...)، والمقادير الفيزيائية (الحرارة، السرعة، الطاقة، القوة، الكتلة...) وغيرها؛
- اعتبار أنطولوجي/ميتافيزيقي: علاقة الأسماء بظواهر الواقع وأشيائه وكذا بالفكر.

يعتبر مل أن البحث في طبيعة الأسماء يمكننا من فهم منطق اللغة وكذا تحديد العلاقة الجدلية بين المعنى (الفكر) والإحالة (الواقع). ولهذا السبب منح الصدارة في كتابه 'نسق المنطق' للبحث في أنواع الأسماء على حساب آليات الاستدلال المختلفة. ويذهب في هذا الصدد إلى أن الأسماء ليست نوعا واحدا بل تنقسم إلى عدة تقسيمات أجملها في ستة، وهي:

- ✓ الأسماء العامة (الإنسان، الشجرة، المعدن...)، والأسماء الفردية (عمرو، زيد، أرسطو...)[1]؛
- ✓ أسماء مجردة (حرية، فضيلة، عقلانية...)، وأسماء ملموسة (كلب، قط، أفلاطون...)[2]؛
- ✓ أسماء دالة (كرسي، قمر، نجم..)، وأسماء غير دالة (الفارابي، توبقال، تطوان...)[3]؛
- ✓ أسماء إيجابية (شعور، معنى، خير، عدل، سعادة...)، وأسماء سلبية (لاشعور، لامعنى، لاوعي، لامحدود...)[4]؛
- ✓ أسماء نسبية (ابن، أب، طويل، ثقيل، عادل...)، وأسماء مطلقة - يفضل مل لا نسبية، نظرا للحمولة الميتافيزيقية لاسم المطلق - (...)[5]؛
- ✓ أسماء متواطئة[6] (لها معنى واحد) مثل (خروف، جدي، عجل...)، وأسماء متعددة المعاني[7] مثل (شجرة، أم، بيت...)[8].

إن الأسماء هي تسميات لأشياء واقعية أو خيالية، كما أن بعض الأشياء تختزل كلها في اسم واحد (جميع أشجار الزيتون – مثلا - تسمى باستعمال لفظ 'شجرة زيتون' دونما حاجة إلى تسمية كل شجرة على حدة باسم خاص). في حين أن الأشخاص يأخذ كل واحد منهم اسما خاصا به يميزه عن غيره (أحمد، أرسطو، روسو...)، وإن كانوا يشتركون في اسم عام 'إنسان'. ومنه فللحديث عن شخص ما فنحن نستعمل اسمه الخاص به (أفلاطون مثلا) وليس الاسم العام المشترك، غير أنه

1- Mill, A System of Logic. op. cit., Book I: Of names and propositions, Chapter 2: Of Names, (§. 3), p. 33 - 34.

2- Ibid, (§. 4), p. 35 - 36.

3- Ibid, (§. 5), pp. 37 - 45.

4- Ibid, (§. 6), p. 46.

5- Ibid, (§. 7), p. 47.

6- Univocal.

7- Æquivocal.

8- Ibid, (§. 7), p. 49 – 50.

للحديث عن 'شجرة زيتون' عينها فنحن نفتقر إلى الاسم الخاص بها بل نلجأ إلى استعمال أسماء الإشارة 'هذه الشجرة' فنشير إليها بالأصبع لنميزها عن غيرها، أو نستعمل أرقاما (1، 2، 3...) أو إضافة صفات (الكبيرة، الصغيرة، المسنة...إلخ). لذلك فنحن ملزمون بإضافة اسم آخر لتعين الشيء المراد الحديث عنه[1]. وعليه فإن "الهدف من استعمال الأسماء العامة هو الإحالة على الأشياء الفردية ... قصد الاقتصاد في استعمال اللغة. لكن من الواضح أن هذه الوظيفة ليست الوحيدة. إذ بفضل الأسماء نستطيع اقتراح قضايا عامة، وتأكيد أو نفي محمولات عدد لانهائي من الأشياء في آن واحد"[2].

إن التمييز، إذن، في الأسماء بين ما هو عام ومشترك - بين أشياء كثيرة - وأسماء فردية خاصة أمر جوهري، لأنه يمكن المتكلم من اختصار المجهود الذهني وإسناد خصائص وصفات مشتركة للأشياء المتشابهة، من جهة، وإفراد الأشياء والأشخاص بأسماء خاصة، من جهة أخرى: فحينما نتحدث عن موضوع عام فمن المعقول استعمال المحمولات والصفات المشتركة (الأسماء العامة) بين جميع أفراد الموضوع دون تخصيص وذلك بنوع من الاختصار والاقتصاد في اللغة، بينما حينما نتحدث عن فرد بعينه فنحن نسميه ونميزه عن غيره. إن الأسماء العامة بهذا المعنى تدل وتحيل في نفس الوقت، أي تصرح بمضمون فكري (معنى) وتشير إلى أشياء وكيانات، بينما الأسماء الفردية تحيل على الشيء بشكل مباشر دون وساطة المضمون الفكري، لذلك فهي أسماء لا تصرح بأي معنى بقدر ما تشير إلى حاملها سواء في حضوره أو غيابه. "عندما نلصق بالشيء اسما خاصا؛ وعندما نقول، مشيرين إلى رجل ما، هذا هو 'براون' أو 'سميث'، أو نشير إلى مدينة، بكونها 'يورك'، فنحن لا ننقل للمستمع أي معلومات عنها، بقدر ما هي أسمائها"[3]. بمعنى أن أسماء العلم تحيل على مواضيعها إحالة مباشرة صلبة لا وساطة فيها لخصائص الموضوع أو صفاته، والسلسلة السببية التواصلية هي التي تنقل الاسم من متكلم إلى آخر، انطلاقا من الشخص الأول الذي ألصق الاسم بالشيء أو الفرد إلى أن وصل إلى مسامعنا أو أعيننا، فنحن لا نعرف أفلاطون بشكل مباشر، لكن سمعنا لفظ 'أفلاطون' يوما ما من الآخرين، الذين سمعوه من سابقيهم إلى أن ينتهي الأمر إلى الحدث الأول (طقوس التسمية) التي منح فيها الأب الاسم الخاص بمولوده، ومن هنا نستطيع أن نحيل ونعين باسم 'أفلاطون' حامله وكأننا حضرنا طقوس التسمية. إذ رغم ضعف معرفتنا بصفاته، ورغم إسناد بعضنا لصفات خاطئة عنه، أو تفاوت معارفنا حوله، فالاسم يستعمل ليعين حامله في جميع السياقات. يقول مل: " أسماء الأعلام لا دلالة لها: فهي تعين الأفراد الحاملين لها؛ لكنها لا تشير ولا تستوجب أي خاصية تنتمي إلى هؤلاء الأفراد. عندما نسمي طفلا

1- Mill, A System of Logic, op. cit., p. 33.

2- Ibid, p. 33.

3- Ibid, p. 41.

باسم 'بول' أو كلبا باسم 'قيصر'، فإن هذين الاسمين هما فقط علامتين تستخدمان للسماح لهذين الشخصين بأن يصبحا موضوعي الكلام. قد يقال، في الواقع، أنه يجب أن يكون لدينا سبب لمنحهم هذه الأسماء بدلا من الآخرين؛ وهذا صحيح؛ لكن بمجرد إلصاق الاسم بحامله، يصبح مستقلا عن تلك الأسباب"[1].

يميز مل في الأسماء "بين الدالة وغير الدالة"[2]: فالاسم الدال[3] هو ذلك الاسم العام الذي يعبر عن صفة أو خاصية مشتركة (أبيض، طويل، صلب وغيرها من الصفات)، أو فئة من الأشياء (شجرة، إنسان، جبل وغيرها من الأسماء العامة)، فهو دال لأنه يحيل على مرجع (موضوع)، ويعني لأنه يحمل مضمونا فكريا ويسند محمولات (صفات، خصائص، أوصاف) لموضوعه. أما الاسم غير الدال[4] فهو يشير إلى موضوع، أو كيان ذهني أو خيالي فقط.

إن أسماء الأعلام مثل 'أحمد'، 'ابن سينا'، 'سقراط'، 'الجزائر' تحيل على مواضيع فقط، ولا تحمل أية فكرة أو معنى. كما أن الألفاظ مثل: 'الحرية'، 'البياض'، 'الصلابة' وغيرها تحيل على صفات وكيانات ذهنية. في حين أن المحمولات مثل: 'أبيض'، 'صلب'، 'حر' تصرح بالمعنى وتشير إلى موضوع وتفرده بخاصية من الخصائص. لأن اللفظ 'أبيض' خاصية تسند لمواضيع عدة متميزة عن بعضها (الورقة، الثلج، الستار، السيارة...)، لكنها تشترك في صفة 'البياض' والتي لا تدل في حد ذاتها على أي موضوع. بل تحيل على فكرة ذهنية (مفهوم عقلي). يقول مل موضحا ذلك: "إن لفظ 'أبيض' لا يسند لصفة بل لموضوع، مثل الثلج وغيرها، ولكن عندما نجعل صفة 'البياض' موضوعا، فإننا ننقل المعنى الخاص بها ليحيل على الصفة ذاتها. ويمكن أن يقال الشيء نفسه عن الألفاظ الأخرى... فلفظ 'فاضل'، على سبيل المثال، هو اسم فئة، والتي تشمل 'سقراط' 'هوارد'، 'زوج روس' وعدد لا يمكن تحديده من الأفراد الآخرين، في الماضي والحاضر وحتى في المستقبل. هؤلاء الأشخاص فرادى أو جماعة، يمكن أن يوصفوا بصفة 'الفضيلة'...لكن لا أحد منهم يمكن أن يكون هو الفضيلة نفسها"[5].

هذه الأطروحة شكلت أحد أبرز الحجج التي بنى عليها الفلاسفة ذوي النزوع الخارجي أمثال شاول كريبكي[6] وهيلاري بتنام[7] وآخرون نقدهم لنظرية المعنى الداخلية التي صاغها غوتلوب فريجه[8] ومن ذهب مذهبه. لأن السلوك اللغوي لألفاظ اللغة ليس واحدا، بل يختلف باختلاف

1- Mill, A System of Logic, op. cit., p. 39.

2- Ibid, p. 37.

3- A connotative term.

4- A non-connotative term.

5- Mill, A System of Logic, op. cit., p. 37.

6- Saul Kripke

7- Hilary Putnam

8- Gottlob Frege

طبيعتها، فالأسماء العامة والمشتركة لها معنى وفي نفس الوقت لها إحالة، لكن حينما تتحول تلك الأسماء في حد ذاتها إلى مواضيع أو حينما تصبح اسما خاصا لفرد عيني، أو مكان، أو كيان ذهني، أو خيالي، فإنها تفقد خاصية المعنى وتحتفظ فقط بإحالتها على موضوعها (مرجعها). عندما نسمي مولودا جديدا أو مكانا أو غيرها باسم ما فهناك أسباب معقولة لإلصاق ذلك الاسم بالتحديد بذلك المولود أو المكان دون غيره، لكن بمجرد ما تصبح التسمية متداولة تختفي الأسباب والاعتبارات العقلية التي كانت دافعا وراء تلك التسمية. لأن الاسم يحيل على الموضوع بشكل مباشر بينما معناه تم نسيانه، ولم يعد حاضرا بعد تتالي استعمال الاسم دون حاجة إلى معرفة معناه. فاسم العلم 'تطوان' – مثلا - يحيل بشكل مباشر على مكان جغرافي على خريطة المغرب، لكن مستعملي الاسم ليسوا بحاجة إلى منح المعنى للفظ أو حتى معرفة أن الاسم الأصلي للفظ هو 'تطاوين'، وهو جمع 'تيط'، وتعني 'العين التي تنبع منها المياه' في اللسان الأمازيغي، ومنه فكلمة 'تطاوين' (العيون) هو إحالة مباشرة على مكان جغرافي يعرف بتعدد منابع المياه المميزة للمنطقة، فالذي(ن) ألصق(وا) الاسم لأول مرة بهذا المكان يتميز(ون) عن المستعملين الآخرين الذين انتقل إليهم اللفظ، بكونه(م) يمنح(ون) للفظ 'تطاوين' الإحالة (مكان جغرافي) والمعنى (منابع المياه). وبعد انتقال استعمال اللفظ من الشخص الأول أو الأشخاص الأوائل الذين ألصقوا اسم 'تطاوين' بذلك المكان انقطعت العلاقة بين المسمى وما يعنيه، واحتفظ فقط بالإحالة المباشرة. أي الإحالة على المكان الجغرافي دون الحاجة إلى استحضار معناه، حيث أصبحت خاصية 'نبع الماء من المكان' غير ذات جدوى، ولسنا في حاجة إلى استحضارها كلما استعمل لفظ 'تطوان' في جملة ذات معنى. فعندما يقول أحدهم أنه 'زار مدينة تطوان'، فهو لا يصرح بكونه 'زار مدينة تعرف بتعدد منابع المياه'، بل إنه يستعمل اللفظ بطريقة تشير فقط إلى مكان سمي بهذا الاسم. بينما الفضوليون والخبراء في الطوبونيميا والتاريخ هم وحدهم من يستطيع استعمال 'اللفظ' ليحيل به ويعني به إن اقتضى الأمر ذلك.

تركيب.

يتبين من النقاش السابق أن اللغة هي أحد أعظم الخصائص التي يمتلكها الإنسان للتعبير عن فاعليته الذهنية وقدراته على تنظيم أشياء العالم، حيث يكون عنها أفكارا ومعاني وتصورات تجعلها حاضرة أمام الذهن رغم غيابها الفعلي، فنحن لسنا في حاجة إلى ممارسة النشاط الحسي على الأشياء في كل لحظات حياتنا بل نستطيع التفكير فيها انطلاقا من الأفكار والمعاني التي كوناها عنها في السابق اعتمادا على تفاعلنا الحسي التجريبي معها. إن كلمة 'شجرة' أو 'قط' أو غيرها كثير هي متواليات صوتية ورموز مكتوبة تم إلصاقها بأشياء وأصبحت هذه الكلمات كافية لإثارة الذهن لاستحضار الأفكار والانطباعات والمعاني التي نملكها عن تلك الأشياء دونما حاجة إلى رؤيتها من الجديد، فاللغة بهذا المعنى أسباب تستتبع أفكارا ومعاني (نتائج)، كما أن الأفكار والمعاني تستتبع

كلمات أخرى وهكذا تتفاعل اللغة مع الفكر تفاعلا سببيا تتبادل فيه التأثير والتأثر. إن كل ما تملكه الذات من أفكار ومعاني هي نتاج عمليات التجريد والتعميم على الإحساسات والانطباعات المشكلة عن ظواهر العالم وأشيائه. ومنه فإن الأسماء العامة هي تعبير عن أفكار وتصورات مجردة تم انتزاعها من ظواهر متعددة بينما الأسماء الخاصة (الأعلام) فهي تسميات تشير مباشرة على حاملها دون وساطة الأفكار والتصورات فهي تعين موضوعا واحدا بشكل مباشر.

لائحة المراجع:

<u>بالفرنسية والإنجليزية:</u>

- Carnap, Rudolf. Meaning and necessity, a study in semantics and modal logic. the university of Chicago press, 1947.
- Gonzalo, Rodriguez-Pereyra. "Nominalism in Metaphysics." The Stanford Encyclopedia of Philosophy, Edward N. Zalta (ed.). (Summer 2019 Edition), First published: Mon. Feb. 11, 2008; substantive revision: Wed. Apr .1, 2015. https://plato.stanford.edu/archives/sum2019/entries/nominalism-metaphysics/ (accessed Oct. 20, 2019).
- Hume, David. Traité de la nature humaine, Livre I: De l'entendement(1739), traduit de l'anglais par Philippe Folliot. (Édition numérique réalisée le 28 janvier 2005 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, province de Québec, Canada. Texte revu et corrigé le 11 décembre 2009), 2006.
- Locke, John. Essai philosophique concernant l'entendement humain (1735), Traduction par Pierre Coste. À Amsterdam Chez Pierre Mortier, M. DCC. XXXV. (3ème édition), n.d.
- Plato. Complete works of Plato; edited, with Introduction and Notes, by John M. Cooper; Associate Editor, D. S. Hutchinson. Hackett Publishing Company Indianapolis/Cambridge, 1997.

<u>بالعربية:</u>

- روني ديكارت. مقال عن المنهج، ترجمة وتقديم: محمود محمد الخضيري. كلية الآداب جامعة القاهرة، الطبعة الثالثة، 1984.

القصة القصيرة جدا بين المنجز السردي العربي القديم وآليات الكتابة السردية الغربية _الخبر أنموذجا_

هاجر تقية/ باحثة جامعة محمد لمين دباغين_سطيف2

taguiahadjer@gmail.com

ملخص:

في القرن الماضي وبالضبط في التسعينيات ظهر جنس أدبي جديد أصطلح عليه "بالقصة القصيرة جدا"، وهي نوع من أنواع القصص وتخضع لما تخضع له القصة لكنها تختلف من حيث الخصائص والسمات، ومن حيث الكم، إذ لم يتوقف الباحثون والدارسون في مجال السرديات عن البحث في أصل التسمية وتحديد مفهومه وأيضا عن جذوره في التراث العربي والغربي على حد سواء، فلم يتوقفوا عن ربطه بالعديد من الأشكال الفنية القديمة، وبالطبع لا يخلو البحث من جدل، فمنهم من رأى أنه فن مستحدث لم يعرف من قبل إلا على يد الغربيين أمثال هيمنغواي الذي أطلق على إحدى قصصه عام 1925 مصطلح "القصة القصيرة جدا" وقصته تلك مكونة من ثمان كلمات كان نصها: "للبيع حذاء لطفل، لم يلبس قط". وناتالي ساروت، ومنهم العكس ومن ثمة: هل عرف العرب فن القصة القصيرة جدا؟ وإذا كان كذلك فما هو الجنس السردي القديم الأقرب إلى القصة القصيرة جدا؟ وهل الآليات الحديثة المعتمدة في الكتابة تقترب منها في القديم؟

الكلمات المفاتيح: القصة القصيرة جدا. الخبر. آليات الكتابة السردية. التراث السردي. السرد المعاصر.

The very short story between the ancient Arabic narrative achievement and the mechanisms of Western narrative writing_ The story as a model_

Abstract:

In the last century and exactly in the nineties appeared a new genre of literary called "very short story ", a kind of stories and subject to the subject of the story but they differ in terms of characteristics and features, in terms of quantity, as the researchers and scholars in the field of narrative did not stop searching in The origin of the label and its concept, as well as its roots in the Arab and Western heritage alike, did not stop linking it to many old forms of art, and of course not without controversy, some of them saw it as an innovative art was known only by Westerners such as Hemingway, On one of his 1925 stories the term "very short story" and Natalie Sarot, and some of them see that the old Arab narratives have known this kind of stories even if different names, and this makes us stand at a range of questions: Did Arabs

know the art of the story is very short? If so, what is the earliest narrative sex that is closest to the very short story? Are modern mechanisms adopted in writing approaching them in the old?

Key word: Very short story. The news. Narrative Writing Mechanisms. Narrative Heritage; Contemporary Narrative

توطئة:

نشأت القصة القصيرة جدا كضرورة حتمية، وذلك من أجل مواكبة ضرورات الحياة المعاصرة، والتطورات التي صبغت العصر سواء من الناحية الاجتماعية أو الثقافية أو السياسية، أو التكنولوجية، بعد أن - إن أمكن القول - أصبحت الرواية والقصة بحجمهما الكبير ونزوحهما نحو الخيال أكثر من الواقعية لا تفيان بالغرض، صارت الأنظار كلها موجهة نحو هذا الجنس السردي الجديد، الذي يعبر عن الواقع والتحولات الحاصلة فيه فقد جاءت القصة القصيرة جدا لتكون مرآة عاكسة، توضح لنا بشكل جلي ما آل إليه الوعي الإنساني، بطابع تختلط فيه الجِدَة والفكاهة والاستهتار والغضب، فهي تصور العقلية الإنسانية أو البشرية المعاصرة التي أضحت تمل بسرعة من الأخبار التقريرية الجافة والكتابات الخالية من أية قيمة فنية، كما أضحت تمل من الصفحات الكثيرة التي لا تقدم شيئا يذكر، فالقارئ المعاصر - إن صح التعبير- يبحث عن الإمتاع والإقناع لكن بشكل سريع ومقتضب، فالقصة القصيرة جدا تصور لنا حالة يمر بها القاص، حالة من الهروب والقمع والاستهتار من الواقع المرير الذي يعيش فيه، يصور لنا آماله وآلامه التي هي آمال وآلام شعب بأكمله.

وقد نتجت القصة القصيرة جدا في ظل الرغبة في التجديد وعدم الاكتفاء بما هو موجود نشأت في ظل الصراع مع الواقع، والرغبة في التحرر من كل القيود، فهي تشبه الانتفاضة التي قامت على الشعر القديم أو الكلاسيكي، التي قيدت تجربة الشاعر بقيود الوزن والقافية وكبحت جماح إبداعه، فقرر في النهاية أن يثور على هذه القيود ويطلق العنان للإبداع والغوص في أعماق الذات لتبوح بكل ما تريد فهي تجربة، وكل تجربة تتطلب نوعا من الفن فنشأ ما سمي ب "قصيدة التفعيلة" أو "الشعر الحر"، كذلك الشأن بالنسبة للقصة القصيرة جدا التي ولدت لتتحرر من قيود الكتابة السردية القديمة في ظل التطورات الحاصلة، فقد صنعت لنفسها أسلوبا مميزا مستخدمة في ذلك آليات وطرق للكتابة ليست جديدة على الأنواع الأدبية الأخرى لكن الجدة تكمن في الطريقة التي اعتمدتها القصة القصيرة جدا في توظيف هذه التقنيات، وكيف قوضتها لتتناسب ومتطلباتها، ومتطلبات العصر بشكل أساسي فالتناص مثلا والانزياح والترميز تقنيات معروفة وهي مستخدمة ويتم توظيفها في أغلب الأجناس السردية "الرواية/القصة/القصة القصيرة"، لكن القصة القصيرة جدا تستخدمها بشكل مكثف يمنحها دلالات أوسع وأعمق تصل



إلى ذهن المتلقي بطريقة تثير دهشته وتفاجئه ذلك أنه يتوقع شيئا لكنه يجد شيئا آخر "كسر أفق توقع القارئ".

1. القصة القصيرة جدا:

أ. مفهومها:

القصة القصيرة جدا هي شكل من الأشكال السردية التي نشأت حديثا، وهي قبل كل شيء قصة تخضع لما يخضع له الجنس السردي من مرتكزات ومقومات، وهي تأتي بعد القصة والقصة القصيرة، يعني زمنها يقصر إلى ومضة، وهي مكثفة من ناحية الدلالات التي تحيل إليها على الرغم من أنها لا تتجاوز في كثير من الأحيان بضع كلمات فقط.

وقد اصطلح عليها عند الغرب بمصطلحات ترجمت إلى اللغة العربية، (القصة الومضة Flash story)، أو (القصة المايكروMicro Story)، لكن في النهاية كان مصطلح القصة القصيرة جدا هو المصطلح الأكثر شيوعا واستخدما.

ونجد أن أحمد جاسم الحسين في كتابه "القصة القصيرة جدا" قد حاول تحديد المصطلحات التي أطلقت على هذا الفن في ستة عشر مصطلحا، مفرعة على ثلاث تفريعات:[1]

1. مصطلحات زمنية:

القصة الجديدة/ القصة الحديثة/ الحالة القصصية/ المغامرة القصصية.

2. مصطلحات الأجناس الفنية:

اللوحة القصصية/ الصورة القصصية/ النكتة القصصية/ الخبر القصصي/ الشعر القصصي/ الخاطرة القصصية.

3. مصطلحات دلالية:

القصة القصيرة جدا/ القصة الومضة/ القصة اللقطة/ القصة القصيرة للغاية/ القصة المكثفة/ القصة الكبسولة/ القصة البرقية.

ويعرفها حميد لحميداني بقوله: **"القصة القصيرة جدا هي فن قصصي حديث النشأة والذيوع، له أصول قديمة عربية وغربية، يتميز بخاصية رئيسية هي القصر الشديد من سطرين إلى حوالي خمسة عشر سطرا، كما أنه يعتمد كثيرا على تقنية المفارقة والتكثيف والتوتر والاقتصاد في اللغة والإدهاش... وترسم القصة القصيرة جدا في معظم الأحيان موقفا إنسانيا مأساويا عميق الدلالة، أو نقدا للواقع في إطار مختزل من الفضاء والحدث واستخدام الرمز..."**[2].

---

[1] _ أحمد جاسم الحسين. القصة القصيرة جدا. دار عكرمة. دمشق/سورية. ط1. 1997. ص21

[2] _ حميد لحميداني. القصة القصيرة جدا في أفق التعريف وتحليل النماذج. مجلة قوافل. العدد 29. ديسمبر. 2012

والقصة القصيرة جدا نص لغوي مختار وموجز على أن الإيجاز لا يعني الاختصار فحسب بل يتجه إلى الصوغ اللغوي لأنه الوسيلة الأولى للتأثير إذ يرتدي الفكر أجنحته من الشعر والبيان المبتكر بلا إفراط، فيلامس الكاتب الهدف دون الإفصاح عنه بل يترك للقارئ فرصة المشاركة في اكتشافه...فالقصة القصيرة جدا لا تميل إلى الشرح والتعليل والتفصيل في رسم البيئة الزمانية والمكانية، لأن ذلك يفقدها توهجها كذلك التقليل من الروابط بين الجمل واستطالة الجملة، أو الإكثار من الضمائر والوصف المفصل[1]، هذا الكلام يقودنا إلى استنتاج أهم التقنيات والآليات التي تُعْتَمَدُ في كتابة القصة القصيرة جدا.

ب. تقنيات كتابة القصة القصيرة جدا:

تحدث أحمد جاسم الحسين في كتابه "القصة القصيرة جدا" عن التقنيات التي تستخدم في كتابة القصة القصيرة جدا، وقد أورد أهمها إذ يرى أن كتابة القصة القصيرة جدا لا يستلزم اعتمادها كلها، وإنما تستدعى بحسب الحاجة إليها، كما يرى أن هذه التقنيات "ليست وليدة الشكل فقط أو المضمون، وإنما هي ثمرة يانعة للمضمون الذي يخلق شكله، ومن ثمة فهي مجلى النص في داله ومدلوله"[2].ومن بين التقنيات التي أوردها نذكر:[3]

1. الانزياح: يعد من أهم التقنيات التي تستخدمها القصة القصيرة جدا، إذ يتم توظيفها بوجهين: الوجه اللغوي الذي يساهم في إثراء الدلالة، والوجه الفكري والموضوعاتي وهو الخروج عن مألوف العادات والتقاليد والمعطيات الاجتماعية والمعتقداتية.

2. المفارقة: تساهم هذه التقنية في تعميق فهمنا للأمور وإيصالها بطريقة إيحائية أجدى من الطريقة المباشرة، وهي تتكئ على كثير من الأدوات والرموز التي تشارك في تشكيل بنيتها.

3. التناص: يجعل من النص حمالة دلالات تمور بالمعاني والأفكار، وهو بصورته الحسنة أحد أهم عوامل أدبية النص القصصي.

4. الترميز: القصة القصيرة جدا تخلق رموزها الخاصة بها، وهي تختار أغناها وأكثرها ملائمة، كما تتنبه إلى مدى انسجام المرموزات مع بعضها ومع سياق المقولة المرادة.

5. الأنسنة: وهي خاصية لغوية ورمزية تعني إعطاء الأشياء الجامدة والحيوانات صفات إنسانية.

6. السخرية: تحمل هذه التقنية في كثير من جوانبها نقدا، فقد تقول الشيء وتريد ضده وهذا يرتبط بالسياق.

[1] _ عبد اللطيف الأناؤوط. القصة القصيرة جدا. مؤسسة القدس للثقافة والتراث. دمشق/سورية. العدد 580. فبراير.2012.

[2] _ أحمد جاسم الحسين. القصة القصيرة جدا. ص55.

[3] _ المرجع نفسه. من ص57 إلى ص65.

تجدر الإشارة إلى أنه وبالرغم من وجود هذه الآليات ومن توفر شروط كتابة القصة كلها من فكرة وحدث وزمان ومكان...إلا أن هناك أساسا آخر تقوم عليه كتابة القصة القصيرة جدا ألا وهو الصدق في التعبير فهذا النوع القصصي يعبر عن الإنسان عن مشاكله وهمومه عن صراعاته مع الحياة والمجتمع ونفسه، تعبر عن تطلعاته وآماله، تتغلغل داخل كيانه، وهذا ما يكسبها عمقا في الدلالة ويجعلها تتسم بالفنية والتميز لتحقق لنا نصا سرديا مكتملا وموجزا، ومن ذلك ما كتبته **حورية البدري** في قصتها المعنونة ب(**للبيع**): **" قال سهل التستري : سجدت وعندما نهضت من السجود ؛ ظل قلب يساجد.أحببت الحالة وأحببت سهلا التستري في الله.حاولت الوصول للحالة كثيرا كانت النتيجة في كل مرّة مختلفة شيء واحد كان يحدث دائما كنت أجد فاكهة الصيف والشتاء في مطبخي دون أن أذهب إلى السوق لا بيع ولا شراء لا حاجة بي لذلك فكل شي هنا ! "**[1] نقلت لنا هذه القصة تجربة نفسية وعلى الرغم من أننا قد لا نتقبل ما ورد فيها من الناحية العقائدية إلا أنها تجربة خيالية مميزة ترينا أن هناك عالما آخر مصغر عن عالمنا، وأننا يجب أن نرى الحياة والواقع من زاوية أخرى فكل ما في عالمنا يشوبه الزيف،فهذه القصص تتغلغل داخل عالم الإنسان الصغير الذي تكتنفه محاولات القهر والإغواء، لكنه عالم طبيعي نحس به ونشعر به ونرى مثله في حياتنا، لكن القصص تأخذه وتحاول إكسابه مسحة من الشعرية والترميز.[2] في نص **لفهد عتيق** بعنوان "**ربما يأتون**" يعبر عن عالم الإنسان الصغير المليء بالأحلام والآمال، العالم الذي يسعى فيه الانسان لغد أفضل محمل بالأفراح وأسباب البهجة والسرور، يقول:

ربما يتركون بيتهم القديم، ويأتون، أخيراً.
يأتون إلى مدينتنا التي ستحتفل بأرواحهم المبتهجة وملامحهم الجميلة.
يأتون إلينا..
يأخذون بيتاً جواربيتنا، فنسمع أصواتهم في الليل والنهار..
ربما يتركون بيتهم،يحمّلون سيارتهم ويدخلون المدينة من كل أبوابها دفعة واحدة، ثم تتبعثر أقدامهم في تراب حارتنا، وتنطق مهرة الغناء في أرواحنا.
ربما يأتون، هم ودماؤهم، وبعض أسرار الطريق.
ينظرون خلفهم إلى بيتهم القديم و آثار أعمارهم .. ثم .. يأتون إلينا..
ربما ...[3]

---

[1] _ حورية البدري. للبيع، موقع القصة العربية» على الإنترنت، في 2003/3/20م.

[2] _ القصّة القصيرة "جدّاً" إشكالية في النصّ، أم جدليّة حول المصطلح.!. موقع «عدنان كنفاني» على الإنترنت.

[3] _ فهد عتيق. ربما يأتون، موقع القصة العربية. 2002/7/1م. يتسم هذا النص بالشعرية والخيال المجنح أين يتم التلاعب باللغة وجعلها إيحائية أكثر، وتحويلها لرموز تحمل دلالات ظاهرة وأخرى عميقة لا تدرك إلا بالبحث والتأمل، والشعرية تتدفق في القصة القصيرة جدا من انهمار لغوي لا يستمد عذوبته من فصاحة الكلمات، ولا من صليل الإيقاع اللغوي الجهير، وإنما

2. القصة القصيرة جدا في التراث السردي القديم:

إن حب الأدباء والنقاد والمفكرين العرب على حد سواء لكل ما هو غربي، وسعيهم الحثيث نحو استجلاب واستقدام كل ما تفرزه الحضارة الغربية، وهوسهم بفكرة أن الغرب هم أصل كل شيء، جعلهم ينسون أن لهم تراثا يحمل ما يحمل من الكنوز الفكرية والثقافية ما لا تستوعبه عقولهم المغربة، فلو أن هؤلاء استجمعوا ما يمتلكون من طاقات فكرية وقدرات عقلية وآليات من أجل إعادة قراءة التراث قراءة حقيقية عميقة قائمة على الفهم والتأويل وقائمة على الحوار، دون عقد مقارنة بينه وبين ما تقدمه الحضارة الغربية، ومحاولة نفض الغبار عن كل ما قدمه المفكرون العرب، لوجدوا أن العرب سبقوا الغرب ـ بمئات السنين ـ في العديد من الأمور، لكن الفارق الوحيد هو أن العرب توقفوا عن الإنتاج والتطوير أما الغرب فقد استفادوا من كل ما قدمه العرب وسعوا إليه بالبحث والدراسة، فطوروه وأنتجوا نظريات جديدة وأجناس أدبية جديدة ـ الأجناس السردية التي ظهرت حديثا "القصة بأنواعها والرواية" إنما ظهرت في ظل تأثر الغرب بفن المقامات ـ ، لكن العرب لم يحاولوا تطوير هذه الفنون التي ورثوها من القدماء، مما منح الغرب الأسبقية والفضل في تطوير هذه الفنون وإنتاج فنون سردية جديدة ـ فتأثر الأدباء والمفكرون العرب بموجة التأليف الغربي، من خلال حركة الترجمة، فاستوردوا هذه الفنون ونسجوا على منوالها مع تغيير في المضامين، والإبقاء على الشكل والأسلوب، بمعنى أن العرب تحولوا من منتجين مبدعين إلى مستهلكين سيئين، يأخذون كل ما يقدمه الغرب دون فهم أو تمحيص أو تدقيق، ودون أن يهتموا إذا كان ما يستجلبونه مناسب أو لا، كما أنهم لم يسعوا إلى محاولة كتابة قصة قصيرة جدا ذات طابع عربي بحت قائمة على ما استنتجه الدارسون من بحوث في مجال السرديات القديمة وما تقدمه السرديات الغربية من آليات حديثة للكتابة، هذا لا يعني أنه لم تكن هناك محاولات من أجل التأصيل مثال ما كتبه بعض القصاصين المغاربة، إلا أنها تبقى مجرد محاولات بسيطة لا تدخل في إطار التعميم، هذا يقودنا للتساؤل في ما إذا كان هناك نوع سردي قديم يشبه فن القصة القصيرة جدا.

إذا ما بحثنا في الموروث السردي نجد أن أقرب نوع للقصة القصيرة جدا من حيث الخصائص والسمات هو "الخبر"، وذلك أنه **"ممتع وشيق، مؤثر بلغته وأسلوبه، فلا ركاكة ولا ابتذال ولا جفاف، ولا هلهلة، بل لغة طبيعية تناغم محتواها، وأسلوب مترابط الأداء متدرج الحبك، متصاعد التأزم، يتحرك تلقائيا بتحرك الأحداث، فلا يبطئ حيث تسرع ولا يلين حيث تقف ولا يتردد ولا يتلكأ"**[1].ترى الباحثة سعاد مسكين في مقال لها أن: "القصة القصيرة جدا في

من موسيقى الحياة الأليفة، وهي تغمرك بضباب حلو من تفصيلات حية تتفتح عنها ذاكرتك وأنت تمتزج بها وأنت تقرأه فتحقق بينك وبينه درجة عالية من التماهي. نقلا عن: صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، سلسلة «كتابات نقدية»، العدد (36)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 1995م، ص65.

[1] ـ ميشال عاصي. الفن والأدب. المكتب التجاري.لبنان. 2006. ص158

بنيتها لا تختلف عن بنية الخبر (أخبار الحمقى، أخبار اللصوص، أخبار البخلاء...)، إذ أن هذه البنية حاولت أن تقارب الذهنيات العربية المهمشة والمقموعة ببلاغة تتأسس على الوعي الجمالي، وعلى التكثيف الصوري والرمزي، فهي تطور لأشكال قديمة"الخبر" واستمرار لأشكال حديثة "القصة القصيرة" "[1]، وقد كان أحد الأنواع القصصية العربية القديمة واسعة الانتشار، خاصة عند كُتَاب السِيَر والوصايا وأحاديث السمار، ومن أهم الكتب التي جمعت قصص العرب وأخبارهم نجد كتاب "**المستظرف في كل فن مستطرف"** لشهاب الدين محمد أحمد.

أ. الخبر:

يعد الخبر من أهم الفنون السردية في الأدب العربي، وذلك بوصفه قناة معرفية وثقافية مرت من خلالها كل أنواع العلوم والمعارف الإسلامية، والخبر كما سبق وذكرنا هو أقرب نوع للقصة القصيرة جدا، كما أن التقنيات المعتمدة في كتابة الخبر تشبه تلك التي تُعْتَمَدُ في القصة القصيرة جدا.

الخبر لغة:

ورد في كتاب العين للخليل "الخبر:النبأ ويجمع على أخبار، والخبير العالم بالأمر"[2].

كما ذهب ابن فارس إلى أن الخبر ما جاز تصديق قائله أو تكذيبه، وهو إفادة المخاطب أمرا في ماض من زمان أو مستقبل أو دائم.[3]

الخبر: هو القصص، وقص علي خبره يقصه قصا وقصصا، أورده، والقَصَصُ: بالفتح الخبر المقصوص.[4]

الخبر اصطلاحا:

يرى الدكتور **خليل ذياب** أن: "الخبر ضرب أدبي يقوم على القص والسرد للأحداث المتعددة دون عناية بتصوير الأبعاد الفنية والاجتماعية وغيرها للشخصيات الفاعلة أو المحركة لها، وذلك لأن العناية منصبة على تطوير الأحداث في المقام الأول دون اهتمام فني بالزمان والمكان، وتحديد مقوماتها الشخصية على نحو ما نجد في "داحس والغبراء"، "البسوس"، أو غزوات الرسول وغيرها التي اتخذت بنية الخبر التاريخي الحدث التاريخي."[5]

كما نجد **انريكي أندرسون أمبرت** الذي يرى أنه من خلال الخبر: "تعرف الأحداث الغير عادية التي وقفت أثناء مسار الحياة اليومية أيا كانت درجة موضوعية الخبر أو بساطته فإن الهدف من

---

[1] _ سعاد مسكين. القصة القصيرة جدا في المغرب .اشكالية البناء والدلالة. بحث منشور

[2] _ الخليل بن أحمد الفراهيدي. كتاب العين. تحقيق مهدي المخزومي. ص258

[3] _ أحمد قاسم حميد. سردية الخبر العجائبي. رسالة ماجستير. جامعة البصرة. 2011. ص13

[4] _ خالد أحمد اليوسف. دهشة القص "القصة القصيرة جدا في المملكة العربية السعودية". مجلة الفيصل. الرياض. 1438هـ. ص7

[5] _ خليل أبو ذياب. فن القصة القصيرة جدا اشكالية البناء. بحث منشور.

الخبر هو إحداث التأثير في القارئ بالإحساس بالمفاجأة وأخذ حذره أو الفرحة أو الغضب أو الشفقة..."[1].

والخبر يقوم على عناصر القص المعروفة من أحداث وزمان ومكان وشخصيات وحبكة وبداية ونهاية، كما يعتمد التكثيف الدلالي الذي هو من أهم مميزات القصة القصيرة جدا، أيضا يتسم بالقصر فهو لا يتجاوز في أغلب الحالات الصفحة الواحدة، كما يعتمد السخرية والمفارقة وأيضا طرح الموضوعات بطريقة فكاهية ممتعة لكن في ذات الوقت تحمل حكمة أو عبرة يتعلم منها الناس.

كما سبق وذكرنا أن الخبر قريب جدا من القصة القصيرة جدا من ناحية الشكل ومن ناحية التقنيات المستخدمة، وهذا ما يسوقنا إلى تقديم نماذج توضح لنا التقارب بين هذين الجنسين القصصيين، ومن الأمثلة نذكر:

"حكي أن الحجاج خرج يوما متنزها فلما فرغ من نزهته صرف عنه أصحابه وانفرد بنفسه، فإذا هو بشيخ من بني عجل، فقال له: من أين أيها الشيخ؟. قال: من هذه القرية. قال: كيف ترون عمالكم؟ قال: شر عمال يظلمون الناس، ويستحلون أموالهم، قال: فكيف قولك في الحجاج؟ قال: ذاك ما ولي العراق شر منه، قبحه الله، وقبح من استعمله، قال: أتعرف من أنا؟ قال: لا، قال: أنا الحجاج، قال: جعلت فداك، أو تعرف من أنا؟ قال: لا، قال: فلان ابن فلان مجنون بني عجل أصرع في كل يوم مرتين، فضحك الحجاج من وأمر له بصلة"[2]. هذه القصة تعبر عما يعانيه المجتمع من أمراض كالنفاق والحب والتبجيل المزيف للسلطان والحاكم، والخوف منه ومن عقابه في حال تكلمه عنه بكلام غير لائق، فمجنون بني عجل واحد من المجانين الكثر في زمنهم وزمننا بالأخص، أين لا يمكن الوقوف في وجه الحاكم خوفا من العقاب على الرغم من فساده وظلمه للعباد، فهذا النص عبر عن مخاوف وصراعات الإنسان، وعبر عن همومه..

أيضا: **"حكي أن أحمقين اصطحبا في طريق، فقال أحدهما للآخر: تعال نتمن على الله فإن الطريق تقطع بالحديث. فقال أحدهما: أنا أتمنى قطائع غنم، أنتفع بلبنها ولحمها وصوفها، وقال الآخر: أنا أتمنى قطائع ذئاب أرسلها على غنمك حتى لا تترك منها شيئا. قال:ويحك أهذا من حق الصحبة وحرمة العشرة، فتصايحا وتخاصما، واشتدت الخصومة بينهما حتى تماسكا بالأطواق ثم تراضيا من أول من يطلع عليهما يكون حكما بينهما فطلع عليها شيخ بحمار عليه زقان من عسل، فحدثاهما بحديثهما، فنزل بالزقين وفتحهما حتى سال العسل على التراب، قال صب الله دمي مثل هذا العسل إن لم تكونا أحمقين"**[3]. تقوم هذه القصة القصيرة جدا أو

---

[1] _ أنريكي أندرسون أمبرت. القصة القصيرة النظرية والتقنية. ترجمة علي إبراهيم منوفي. مكتبة بستان المعرفة.2000. ص40

[2] _ الأبهشي "شهاب الدين محمد أحمد". المستظرف في كل فن مستطرف. تحقيق مفيد محمد قميحة. دار الكتب العلمية. بيروت. ج1. ص135

[3] _ الأبهشي "شهاب الدين محمد أحمد". المستظرف في كل فن مستطرف. تحقيق مفيد محمد قميحة.. ص41/40

الخبر على المفارقة والسخرية، فهي تحكي قصة رجلين يملكان شرعية الحلم والتمني، إلا أنهما أفسدا تلك الشرعية بحمقهما الذي أدى للخصام ومن ثم الاحتكام لشخص كان من المفترض أن يكون حكيما رزين العقل إلا أنه أحمق منهما، وإذا محنا حق إسقاط هذا الخبر على حالنا اليوم لوجدنا أن من يقودنا هم الحمقى ومن لا عقول لهم.

خاتمة:

إن القصة القصيرة جدا في السرد العربي نشأت في محاولة لبعث الموروث السردي القديم واستكناه كنوزه ومحاولة مواكبة التطورات التي يعرفها السرد القصصي الغربي.

استطاعت القصة القصيرة جدا في ظرف قصير جدا أن تكتسب مكانة مميزة في السرد العربي المعاصر، وذلك راجع للحاجة الملحة التي طرحتها الذائقة العربية في تلك الفترة أين كان لازما التعبير عما يعيشه المجتمع العربي من تمزقات سياسية واجتماعية وثقافية وفكرية، فكانت القصة القصيرة جدا سبيلا للتعبير عنها بقالب مكثف معبر جدا وحتى ساخر تهكمي، كما لم يكن هذا النوع السردي الجديد مجرد تخلص من الصفحات الكثيرة التي تكتب فيها بقية الأنواع السردية الأخرى إنما هو رغبة تقف وراءها دوافع جوهرية تكمن فيما يعيشه العالم من تطورات وتغيرات كبرى.

إن كتاب القصة القصيرة جدا تمكنوا من توظيف العديد من الآليات والتقنيات السردية التي تحتاج براعة وقدرة فذة، يقول **عدنان كنفاني:** وفي سبيل الوصول إلى ذلك لا بد أن نقرر أن الصعوبة تكون مضاعفة،فالكاتب المبدع عليه أن يحمّل نصّه كل تلك الشروط.. الفكرة، والحدث من خلال التقاط لحظة الومضة، والشخوص، والمكان، والزمان، والعقدة الدرامية، ثم تصاعدها للوصول بها إلى الحلّ.. ويقدح شرارة المفاجأة والإبهار والدهشة في مخيّلة المتلقّي، إضافة إلى الجمل الوصفية، والكلمات الرشيقة، واختيار المواضيع التي تهمّ المتلقّي...الخ ما هنالك من شروط إضافية محببة ومشوِّقة كل ذلك في جمل قليلة، ومضغوطة لا تسمح باستئصال كلمة واحدة، وإلا تفكك النص.

بالعودة للموروث السردي القديم نجد أن الخبر لا يختلف عن القصة القصيرة جدا لا من حيث الشكل ولا من حيث الآليات السردية المعتمدة، فنجده يقوم على التكثيف، الانزياح، المفارقة...

قائمة المصادروالمراجع:

1. الأبهشي "شهاب الدين محمد أحمد". المستطرف في كل فن مستظرف. تحقيق مفيد محمد قميحة. دار الكتب العلمية. بيروت.

2. أنريكي أندرسون أمبرت. القصة القصيرة النظرية والتقنية. ترجمة علي إبراهيم منوفي. مكتبة بستان المعرفة. .2000

3. أحمد قاسم حميد. سردية الخبر العجائبي. رسالة ماجستير. جامعة البصرة. .2011

4. أحمد جاسم الحسين. القصة القصيرة جدا. دار عكرمة. دمشق/سورية. ط1. 1997

5. حميد لحميداني. القصة القصيرة جدا. في أفق التعريف وتحليل النماذج. مجلة قوافل. العدد29. ديسمبر. .2012

6. الخليل بن أحمد الفراهيدي. كتاب العين. تحقيق مهدي المخزومي. منشورات وزارة الثقافة والإعلام. .1985

7. خالد أحمد اليوسف. دهشة القص "القصة القصيرة جدا في المملكة العربية السعودية". مجلة الفيصل. الرياض. 1438هـ

8. خليل أبو ذياب. فن القصة القصيرة جدا "إشكالية البناء". بحث منشور.

9. سعاد مسكين. القصة القصيرة جدا في المغرب "إشكالية البناء والدلالة". بحث منشور

10. عبد اللطيف الأناؤوط. القصة القصيرة جدا. مؤسسة القدس للثقافة والتراث. دمشق/سورية. العدد 580. فبراير. 2012

11. ميشال عاصي. الفن والأدب. المكتب التجاري للنشر والتوزيع. لبنان. 2006



النصُ كانفتاحٍ لأفقِ توقعِ قارئهِ
قصيدة لعنةُ بروميثيوس لجبرا إبراهيم جبرا دراسة تطبيقية

د. سامي الوافي جامعة العربي بن مهيدي –أم البواقي-
البريد الالكتروني: louafi_2010@yahoo.com

ملخص:

تُتيحُ القراءةُ النقديةُ في ضوءِ نظرية التلقي إمكانية وضع النص الإبداعي شعرا كان أم نثرا، في مهبّ الجماليةِ البالغةِ التنوعِ لدى القارئ النموذجي المفترض، لتجسّدهِ ككائنٍ متذوقٍ بامتياز؛ لأنه يرشحُ نفسهُ لاكتشافهِ من شرفةِ تجربته الذاتية الخاصةِ به، التي تتحكمُ فيها موسوعته الثقافية.

Abstract: The critical reading of the creative text places it in the framework of the very diverse aesthetics for the ideal supposed reader ; as he is considered as an excellent taster because he nominates himself to discover it from the balcony of his own experience .

تمهيد:

توخّت نظريةُ القراءةِ في عمُومها إنجازَ وعي بالنص، مُهمته توحيدُ الوعي الذي يحملهُ النص، بالوعي التأويلي المعني بدراسةِ النص، والملاحظُ أنَّ تلكَ الممارسات لم تكن لتقفَ عند حدودِ الفهم، وإنما تتجاوزها إلى محاولة تحقيقِ وحدةٍ اندماجيةٍ بين خطابِ النص ومُتلقيه، لتُنتج بذلكَ نمطينِ من الفهمِ، هُما: الفهمُ التاريخي (الموضوعي)، والفهمُ اللا تاريخي (الذاتي)، حيث تنتقل الذات في الفهمِ التاريخي من سياقها المعرفي الخاص بها إلى سياقِ النص المعرفي الذي يطرحهُ، في حين ينتقلُ النص في الفهم الذاتي من سياقهِ التاريخي ليدخلَ في السياقِ المعرفي للذاتِ المُتلقية، ليجعلَ هذا الأمر قضايا النص الأدبي تتصلُ اتصالًا وثيقا بقضايا النقد الأدبي؛ لأن إغفال الحديث عن أحدهما يُعدُّ مَساساً بالعملية الأدبية والنقدية معا، فبوجود النص الأدبي وجِد النقدُ الأدبي، وبوجودِ النقد الأدبي يستقيمُ النص الأدبي، لتكونَ العلاقة التي تربطُ بين نوعي النص (النقدي والإبداعي) هي "العلاقة التبعية؛ أي التلازمُ في الحضورِ والغيابِ"[1]، فالنصُ لا يُنتجُ من فراغٍ، والقراءةُ النقدية تجعلُ التعاملَ معهُ تعاملاً حميما، وهذا التعاملُ الحميمُ يضعهُ في

1 - حسين خمري: سرديات النقد: الخطاب النقدي المعاصر، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2011، ط1، ص17 .

* إنَّ فكرة الفهم المولّد للدلالة في النص تعني إلمام المتلقي بالنسقِ المعرفي الذي يندرجُ ضمنهُ الخطابُ، وقدرةَ هذا المتلقي على أن يقيسَ ذلك الخطاب على النسقِ الذي تحولَ إلى أنموذج أو مثال تُقاسُ على أساسه التجاربُ الجديدة للفهمِ، وهذا يعني أنّ أهم مرتكزات القراءة تمثّلَ في مدى كفاية المراقبة التي تمارسها الذاتُ القارئة على إنتاج قراءة النص، كما مارستها على إنتاج منشئ النص. ينظر سرحان جفات: التأويل وقراءة النص، دار الينابيع، ستوكهولم، السويد، 2010، ط1، ص ص 32-33.

مهبّ الجماليةِ البالغةِ التنوعِ لدى القارئ النموذجي المفترض، بوصفه كائناً متذوقا بامتياز، غير أنّ هذا لا يتوقفُ عندَ حدودِ التفسيرِ المتوقعِ للنص، بل يرشحُه للاكتشافِ من شرفةِ تجربته الخاصة*، ليكونَ مُستعداً للتّحرُّر من التقليدِ النقدي[1]، واهبًا نفسهُ إلى حرياتِ التأويلِ وجمالياته التي تتجاوز التخوم وتستعصي على الوصف والتوقع؛ ولأنّ التأويل هو ما يمنحُ النصَ طبيعته المنطوية على لا نهائياتِ المعنى التي تتجاوزُ الحدودَ، -على اعتبار المعنى ما هو سوى التفسير المباشر للنص- لا يمكننا إغفال عنصر ضروري لابد من ذكره وعدمِ إسقاطه ألا وهو الذاتُ المبدعة، لسببٍ مُرتبطٍ بفعلِ القراءة، فهو الذي يُحرضُ النصّ على القارئ الحقيقي، وعلى القارئ النموذجي (الضمني) قصدَ دفعهِ لصياغةِ فرضياتٍ تدورُ حولَ مقاصدِ المؤلف النموذجي (الضمني)، لا مقاصد المؤلف الملموس (الواقعي)؛ إذ "يختلفُ المؤلف الضمني عن المؤلف الفعلي في أنَّه فقط موجودٌ في عملٍ معين، ويساويه في الامتدادِ"[2]، ولكي يُفهم النصُّ على القارئ أن يتعرف على قصده، كـ"مسؤول عن تشكيل قارئه النموذجي ... وذلك من خلال مجموعة من الاستراتيجيات النصية"[3]، ليكون معه المؤلفُ النموذجي (الضمني)، والقارئ النموذجي (الضمني)، بناءان تأويليان يشتركان في دائريةِ التأويلِ برمتهِ.

كما أنَّ "الإبدالَ ليس مجردَ استجابةٍ لشرائط خارجية، ولا انبثاقا حتميا عنها ولا نسقا للانتظارات، إنه فعلُ الذاتِ الكاتبةِ"[4]، وهذا الفعل مرتبطٌ بالقصديةِ (L'intentionnalité) التي هي مقوّمٌ من مقوّماتِ النص الحاملة لـ"قواعد التعرف المتضمنة في المعنى المقصود"[5]، والمتحققة في العمل الأدبي الذي هو نتاجُ علاقةٍ تفاعلية بين النص والقارئ، تحاولُ استخلاصَ المعنى المقصود، بخلقِ حوارٍ بين تشكلاتِ النص الماضية وترهينات القارئ، بين ذخيرة النص والمخزون المعرفي القبلي للقارئ، كل هذا يتم في إطار جدلية السؤال والجواب المستمر والمتجدد عبر السيرورة التاريخية، وهذا المؤلف لا يُكتب له البقاء في "تقليد التجربة الجمالية لا بالأسئلة الخالدة، ولا بالأجوبة الدائمة، وإنما بفضلِ التوترِ المفتوحِ قليلا أو كثيرا بين سؤالٍ وجوابٍ،

---

1 - التقليد النقدي يقصد به كل الاجتهادات التقليدية التي حبستها أنظمة التنظير النقدي العربي الكلاسيكي، التي كرستها استراتيجيات القراءات المتوارثة من مفاهيم موضوعية النقد الأدبي، تحت ذرائع الإخلاص للنص الأدبي بوصفه بناء قبليا ثابتا، يُحيل على السماتِ النوعية المهيمنة التي ينبغي صونها، بالخضوع لمعطيات المعنى فقط دون غيره.

2 - سوزان روبين سليمان: القارئ في النص: مقالات في الجمهور والتأويل، تر: حسن ناظم، علي حاكم صالح، الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2007، ط1، ص21 .

3 - محمد التهامي العماري: حقول سيميائية، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والآداب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، مطبعة أنفو، فاس، المغرب، 2007، ص107 .

4 - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها: مساءلة الحداثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، الجزء الرابع، ص141 .

5 - بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ط2، ص48 .

مُشكل وحل، يمكن أن يستدعي فهما جديدا وأن يطلق من جديد حوار الحاضر بالماضي"[1]، هذا التوترُ القِرائي يتحققُ بفعلِ التركيبِ، الذي يعتبرُ المسؤولَ الأولَ عن تحريرِ المعاني وتوليد الإيحاءات وتنشيط القوة الاستيهامية للكتابة، قصدَ حياكةِ نسيجٍ نصي، تتشكّلُ خيوطهُ وتنعقدُ بفعلِ القراءةِ المُتحقّقِ وفقَ نظامٍ ممنهجٍ.

كلُّ هذا لماذا؟ لأنَّ كل مبدع لديه غاية محددة في إبداعه يسعى بكل جهد لبلوغها وتبليغها إلى متلقيه من أجل توصيل رسالته بوضوح، فهو "لا يتكلم إلاَّ إذا كان لكلامه قصد"[2]، ونحن لا نستطيع أن نعتبر أو نكتشف قصديته إذا لم نذهب به إلى آفاق التأويل للوصول بمخيلة القراء والمتلقين إلى العوالم والدلالات غير المتوقعة، التي تشكّل الاختراق الجمالي في التعبير الأدبي، لتكون القصدية من جهة القارئ الضمني هي "الحكم على القيمة الأخلاقية لعمل ما"[3]؛ لأن صورتي كلا من المؤلفِ الضمني والقارئ الضمني تتشكلانِ تدريجيا حينما يُقرأ عملٌ أدبي ما!

ليكونَ السُؤال الأساسي المطروح: هل النموذج الذي يبدعه القارئ للنص هو نفسهُ النموذج الذي تنبأ به المؤلف أو قصده؟ وهل صحيحٌ أنَّ عمليةَ القراءةِ تعدُّ ضربًا من ضروبِ فتحِ الأفقِ اللا متناهي أمام النص، لكي يتحقق مُتعدداً بقدر ما تنشطُ مُخيلة القارئ في اكتشافِ غنى الدلالاتِ المتوقعة فيهِ؟

1- آلياتُ الكتابةِ في ضوء ثلاثيةِ المؤلف / النص / القارئ:

ثلاثيةُ: (المؤلفِ / النصِ / القارئ)، تقابلها ثلاثيةُ: (القصدِ / الأثرِ الأدبي / التفسيرِ)، والعلاقةُ بينهما علاقةٌ إشكاليةٌ تطرحُ أسئلةً مفادُها: هل ينبغي في النصِ الإبداعي البحثُ عن قصدِ المؤلفِ؟ أم هل ينبغي البحثُ عن منطوقِ النصِ بصرفِ النظرِ عن مقاصد مؤلفه؟ وهل طبيعةُ العلاقةِ بين فكرِ المؤلفِ أو قصديته، وبينَ الإطارِ اللغوي* يتحكمُ فيها قارئ نموذجي لم يُوجد بعدُ؟

1- 1 - النصُ: سُبلُ قراءتِه وأدواتُ استنطاقهِ:

تبرزُ أفعالُ القراءةِ بوصفها اختزالاً للطاقةِ الدلاليةِ التي يمتلكها النصُ، حيثُ يجري توجيهُ مساراتها الدلاليةِ وجهةً تميلُ نحو الثباتِ ونحو رؤيةِ الذات المُتلقية، ذلك أنّ القراءة تُمثلُ كشفَ النص من خلالِ وضع اليدِ على مواطنِ الثباتِ فيه، لتجسّدَ معهُ العلاقة بين فعلِ القراءة وفعلِ الكتابة في حواريةٍ تُنتجُ علاقةً تسمحُ لنا بتواردِ الأسئلةِ وإبرازِ الإشكالات وتلمُّس المقاصدِ والغايات، لتكونَ معهُ المحصلةُ النهائية إحرازَ تكاملٍ بين القراءةِ والكتابةِ بطريقةٍ متناغمة،

---

1 - Hans Robert Jauss: Pour une Esthétique de la Réception, Traduction Claude Maillard, Ed Gallimard, Paris, 1978, Pp 113-114.

2 - محمد الأخضر الصبيحي: مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص96.

3 - أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تر.: خليل أحمد خليل، المجلد الثاني، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 2001، **ط2، ص692 .**

والنصُّ الإبداعي عامة والروائي خاصة مَحكومٌ بمقتضى هذه المعاني المُضمنة فيه؛ أي بمقتضى الجديدِ الذي يقدّمه، فطرقُ استنطاقهِ المتعددة أثناءَ القراءة والتحليلِ قد "تُنتج فائضًا من الإمكاناتِ التي تبقى احتمالية، باعتبارها تُقابلُ ما هو حقيقي"[1]، وهذا ما يفاجئنا؛ كونه يُحيلُ على أبعد من ظاهر العلامةِ، والعلاقاتُ بين العلاماتِ التي يشكّل النص نظامها الخاص هي علاقاتٌ لا تُنتجُ إلاَّ ظاهرَ المعنى، لكنها تُخرج المكنون من أصدافه إلى ذهن المتلقّي، الذي يرتبط بـ"الفضاء التفاضلي، الذي يكثف سلسلة لا متناهية من التأويلات"[2] بدورهِ، ومن بين هذه التأويلات الممكنة تتجسدُ فاعلية القارئ في صياغة فرضية عند ممارسة فعل القراءة الذي يصبح الأمر معه هنا متعلقا بشيئين اثنين، هما: الاختيار والفهم فتتبع منظومة النص الدلائلية -بعد اختياره، وفهم طرق إنتاجه كما يُقدَّم على مستوى الكتابة- مهمة القارئ، في حين يرتبط فهم النصّ هنا بمسألة إدراك أو محاولة إدراك أسسها واستخراج تراكباتها ومعادلاتها، باستثمار قدرات القارئ الايجابي الخاصة، انطلاقا من مقصد النص المرتبطة بالمبدعين الذين "لا تنفذ حيلهم، ولا تتوقف جهودهم التلقائية المقصودة في تشكيل هذه الصور، وإن تفانوا فيما بينهم في كفاءة إنتاجها ودرجة فعاليتها الجمالية بمقدار ما يقدمون في أعمالهم من خمائر الخبرة بالحياة، وركائز المعرفة بقوانينها"[3]، التي تفرض إستراتيجية نصية صيغت هي ذاتها لجر هذا القارئ إلى مسألة لا نهائية للأثر، لتتموقع هنا الذات التي تقرأ في كتابة الذات التي تَكتُبُ، باعتبار أن "سمة الترجرُج هي حركة الذات المُخلخلة [منزوعة المركز]، واستجابة إلى كون الذات مصنَّفة، فإنها تكتب نفسها في سرد يفسّر الثنائيات الآتية: طائفة / طبقة ومنزلة / موقع وهوية / قالب"[4]، ومن الذات القارئة إلى الذات الكاتبة ثمة كلمات تقف كبوابة بين القراءة والكتابة، لتَجَسُّدِها كمانح لمكان ما في حقل الكتابة العام.

يُساهم كل من القارئ والكاتب، الأول في استماع محايد، والثاني في كلام محايد، يودان معا توقيفهما، ليفسحا المجال لتعبيرٍ يُفهمُ ويُسمعُ بشكل أوضح، فالمبدع "يُعبّر عن نفسه ضد كلام، وبفضل كلام محدود لا ينقطع، كلام لا بداية له ولا نهاية، ضدّ ولعِ الجمهور، ضدّ الفضول الشارد الذي لا يقرّ له قرار"[5]، والقارئ - كعون للتلقي يُوَجَّهُ الخطابُ المكتوبُ إليه- "مفهومٌ أساسي

* الإطار اللغوي هو الوسيط الذي يتمُ فيهِ التعبيرُ لخلقِ النص.

1 - فولغفانغ إيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحميداني، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ص79 .

2 - عبد السلام بنعبد العالي: ضد الراهن، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ، 2005، ط1، ص67 .

3 - صلاح فضل: أشكال التخيل: من فتات الأدب والنقد، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، 1996، ط1، ص75.

4 - ج هيو سلقرمان: نصيَّات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، تر: حسن ناظم، وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2002، ط1، ص ص 197 – 198 .

5 - موريس بلانشو: أسئلة الكتابة، تر: نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص 61.

مستخدمٌ في تحليلِ شروطِ تلقّي الأثر"[1] ، ليُصبح حضُورهما حتمية ضرورية، فـ"لا وجودَ لأدبٍ من غيرِ قارئ، ولا وجودَ لقارئ من غيرِ أدب"[2]، والعلاقةُ بينهما قرانٌ منتجٌ جدلي ومُعقَّد، يسمحُ باستحضارِ عدة مستويات عند القراءة، وارتباط كل فعالية بالأخرى وثيق جدا، وهذا يجعلُ "من مُستلزماتِ هذا الارتباط أن يُصار إلى مضاعفةِ القراءةِ والكتابة"[3]، لتحقيقِ الفعالية المختزنة داخل كل فعلٍ من هذين الفعلين: فعلُ الكتابةِ / فعلُ القراءةِ، والنصُّ بوصفه مادة علائقية يَهبُ نفسه لموقعِ القراءةِ؛ لأنّ "القراءةَ لا تنفكُ تدور في فلكِ الكتابةِ، بل هي كتابةٌ ولكن بطريقةٍ أخرى"[4] تُخلق من قبل القارئ بعد كل قراءةٍ جديدةٍ كشحنة مُتوهجة، و"الكتابة لا تنفك بدورها تدور في فلك القراءة، بل هي قراءة ولكن بطريقة أخرى"[5] متعددة ومتجددة بتعدد وتجدّد قرائها.

لتكونَ مهمةُ القارئ النموذجي (الضمني) خلقَ توافقٍ مع قيمِ المؤلفِ النموذجي (الضمني)، هذه القيمُ تُحدِّدُ جوهريا معنى العملِ ككل، وهذا معناهُ خضوعُ المتلقي لـ"مؤلفٍ نموذجي، نعتبرُه إستراتيجية [خطابية] يفيضُ النصُّ عنها، وإليها يستندُ القارئ النموذجي"[6] الذي يؤدي وظيفةَ مؤولٍ مثالي للنص، عند تموضعه في مكانٍ ما مِن هذا التأويلِ. فالقارئ الضمني يختلفُ عن القارئ الفعلي في أنَّ العملَ هو الذي يكونُه، كما أنَّه يؤدي بمعنى ما وظيفةَ مؤولٍ مثالي للعملِ، فهو "المنقوش أو المنحوت في النص"[7]، كقالب أعده المؤلف ليصُبَّ فيه القارئ، أو كما يقول هورثون: كأنه حُلّة سوف يرتديها القارئ الفعلي، كما أنَّ هذا الخطاب قد يرتبطُ ارتباطا وثيقا "بقارئ لا يُذعِنُ دائما لأهواءِ المؤلّفِ النموذجي"[8]، فهذا القارئ لا يأتي إلى النص خالي الذهنِ، يبحثُ عن معنى مودَع فيه في استقلال عن محافلِ التلقي، بل يرى في فعلِ القراءةِ تحيينا لفعلِ قارئٍ ينحو في اتجاه التفرد، وسطَ عدَّة قُراء محتملين تتعدد بهم دلالات النص بتعدد قراءاتهم، قصدَ تحقيقِ مسعى هام، هو "بناءُ مشروعيةِ التأويلِ من صلبِ النص، والخروج به إلى آفاقٍ رحبة تُؤكد موقعَ المؤولِ في العمليةِ التواصليةِ بينهُ وبينَ النص"[9]، وهذا يجعلُ القارئ مُشاركا فاعلاً، وركيزةً أساسيةً في صنعِ النص، ومساهِما في تحريرِ القراءة من أسرِ المعنى النهائي والقصدي، بفتحِ

---

1 - محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، تونس، 2010، ط1، ص314.

2 - منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 1998، ط1، ص10 .

3 - المرجع نفسه، ص05 .

4 - المرجع نفسه، ص 05 .

5 - المرجع نفسه، ص 05 .

6 - أمبرتو إيكو: ست نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص12 .

7 - محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، 1996، ط1، ص44 .

8 - المرجع نفسه، ص 12 .

9 - فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2003، ص89 .

المجالِ واسعًا نحو مُعانقة آفاقٍ مفتوحةٍ على تعدديةِ المعاني المحتملة واللا نهائية، ليكونَ إعلانُ ميلادِ القارئ النموذجي مُؤشرًا صريحا على تحولِ مسارِ الممارسة النقديةِ الأدبيةِ.

1 -1-1- آيزروياوس: جهدٌ نقدي أعادَ الاعتبار للقارئ:

برزت مدرسة كونستانس (Ecole de Constance) من خلال أعمال رائديها: **ولفغانغ آيزر (W. Iser) وهانزروبرت ياوس (H. R. Jauss)** فقد أتاحا للقارئ فرصةَ تحرير النص من سلطة وسطوة المؤلف، كما حرّرُوا القراءَة من أسْرِ المعنى النهائي والقصدي، بفتحِ المجال واسعًا نحو معانقةِ آفاقٍ مفتوحة على تعدديةِ المعاني المحتملة واللا نهائية.

حاولَ كل من قطبي المدرسة بناء نظرية جمالية متكاملة، تُتيح للقارئ فرصة تحريره من سطوةِ وسلطة المؤلف، بمنحه "القدرةَ على انتزاع الأعمال الفنية من الماضي، عن طريق التفسيرات الجديدة، وترجمتها إلى حاضر جديد، وجعل التجارب المختزنة في الماضي سهلة المنال مرة أخرى"[1]، لتُعيد بناء تصور جديد لمفهوم العملية الإبداعية، من حيث تكونها عبر الزمن / التاريخ، وطرق اشتغال القراءة، ودور القارئ في إنتاج هذه العملية أو النص، لأنها كنظرية جمالية في التلقي تتشكل عبر صيرورة تاريخية، هي صيرورة القراءة* ذاتها.

اهتمام جمالية التلقي كنظرية انصب على القارئ كذات، بفتحه أفقا جديدا في الممارسة النقدية، باهتمامها بالعلاقة التفاعلية المبرمة بين النص والقارئ، و"مدار [اهتمامها] ليس هو القارئ كذات متلقية مستقلة عن محافل الظاهرة الأدبية الأخرى، بل كسيرورة تلقٍ مرتبطة بالنص خاصة ومنفعلة به"[2]؛ لأنها لا تنظر إلى العلاقة بينهما بوصفها علاقة تشير في اتجاه واحد، تتم عبرهُ عملية الاستقبال عندما يفك القارئ سَنَنَ النصّ، بل تنظر إلى عملية القراءة كفعل يسير في اتجاهين، من النصِّ إلى القارئ، ومن القارئ إلى النصِّ، في إطار علاقة تفاعلية تبادلية.

ليكون السؤال المطروح كالآتي:

كيف يسهمُ الجمهورُ المضمرُ في العملِ في مقروئيته؟

وما هي الطرائقُ التي يُسهِمُ فيها الجمهورُ المضمرُ في مقروئية عملٍ ما؟

وهل المسألةُ مجردَ مسألةٍ تحليليةٍ تفسيرية؟ أم أنها مسألةٌ تأويلية لا تكتفي بتفسيرِ النص؟

القراءةُ تؤدي دائما إلى علاقةٍ جدليةٍ بين إستراتيجيةِ المؤلفِ النموذجي والقارئ النموذجي، بوصفهِ صورةَ القارئ كما يتوقعُها النص، الذي هو في تصورِ أقطابِ نظرية جمالية التلقي بنيةٌ

---

1 - المصطفى العمراني: مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي: روايات غسان كنفاني نموذجا، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2011، ص 18 .

* صيرورة (الكتابة / القراءة) هنا يقصد بها الانتظام الذي يعمل على نقل علاقة إرادة الاستعمال بالموضوع المطروح من مجال التصور إلى مجال التحقق، لتتخذ بذلك طابعا دلاليا.

2 - رشيد بنحدو: «العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر»، عالم الفكر، المجلد 23، عدد 1-2، سبتمبر / أكتوبر 1994، ص472 .

دلاليةٌ افتراضية مُحققة من طرفِ هؤلاء القراء المتعاقبين عليه، وبالنسبةِ لهم يمتلكُ النص قُطبين أساسيين: القطبُ الفني، باعتباره حصيلةَ الممارسة الإبداعية لدى الكاتبِ، والمرتبطُ بدوره بجانبين: جانب موضوعي يشير إلى اللغة، وهو المشترك الذي يجعل عملية الفهم ممكنة، وجانب ذاتي يشير إلى فكر المؤلف، ويتجلى في استخدامه الخاص للغة، وهذا يرتبط بـ"تجربة المؤلف التي يسعى القارئ إلى إعادةِ بنائها بغيةَ فهم المؤلف أو فهم تجربته"[1]، والقطبُ الجمالي الذي يُحيلنا مباشرة إلى التحققات المرصودة من قبل القارئ، وبإمكانه أن يبدأ من أي جانب شاء، مادام كل واحدٍ من هذين الجانبين سيؤدي به إلى فهمِ الآخر، وكلاهما صالح كنقطة بداية لفهم النص، الذي لا يقومُ بجمعِ "شتاتِ واقعٍ ثابتٍ[فقط]، أو يُوهم به دائما"[2]، وإنما يطمحُ إلى تشكيلِ قارئِه النموذجي الخاص، ومسؤولية حدس هذا القارئ النموذجي تقع على عاتقِ القارئ الملموس.

هذا القارئ النموذجي يرى أنَّ معنى النص ليس هو المعنى الجاهز، بل القصدُ هو المعنى الذي ينشأ نتيجةَ التفاعلِ بين النص والقارئ؛ إذ "يوجدُ معنى حقيقي للنص، ولا سلطةَ للمؤلفِ مهما كانَ الذي يريدُ قولهُ، فقد كَتَبَ ما كَتَبَ، وبعد أنْ ينشر النص يُصبح أداةً يستطيعُ كلُّ واحدٍ أن يُفيد منها على طريقته وعلى وفق وسائله"[3]، هذا المعنى تحتضنُه قراءاتُ النص، لتتجاوزها إلى قراءةٍ إبداعية مُغايرة هي كتابةٌ للقراءةِ، تنشأُ كحواريةِ "لقاءٍ بين إرادةِ الكتابةِ التي تتضمنُ قوَّةً وحركةً مُحوّلة، وإرادةُ التلقي التي تتضمنُ كشفًا وتنويرًا وبحثًا عن حقيقةِ النصِ"[4]، المُتجلّي كنظام يستدعي القراءةَ وينعكسُ فيها، ولولا هذا لاستعصى إدراكهُ، واستحالَ فهمهُ واندثرَ معناهُ وغابُ حضورهُ، وأصبحَ وجودًا مِن غير شاهدٍ، ومنتوجًا من غيرِ إنتاجٍ.

هذا الافتراضُ يتجسدُ في استحالةِ تفسيرِ اشتغالِ أي نص، بما في ذلكَ النص غير اللفظي، إلاَ إذا أُخذ بالاعتبار –فضلا عن لحظة تكوينه- دورُ القارئ في فهمِهِ وتحقيقهِ وتأويلهِ، وكذا الكيفية التي يتصورُ بها النص صيغَ المشاركةِ هذه، فالقارئ المعني هُنا هو القارئ المثقفُ الذي ينطلقُ في تفسيرهِ للنص من وعيهِ بأفقهِ، والقادر على توجيه غموض النص وانكساراته، أو ما يسمى بفجوات النص، ففي الرواية مثلا "ينكسر مسار الحكاية فجأة ويستمر من منظور آخر أو في اتجاه غير متوقع، وينتج عن ذلك فراغ ينبغي للقارئ أن يملأه، لكي يربط بين الأجزاء غير المترابطة"[5]، وتلك الفراغات مهمتها رسم مسار للقراءة حين تضطر القارئ لأن يُكمل البنية، ليُنتج

---

1 - نصر حامد أبو زيد: إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2005، ط7، ص21 .

2 - محمد صابر عبيد: تأويل متاهة الحكي: في تمظهرات الشكل السردي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص05 .

3 - المرجع نفسه، ص06 .

4 - أحمد فرشوخ: حياة النص: دراسات في السَّرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص 19 .

5 - روبرت هولب: نظرية التلقي، تر: عزالدين إسماعيل، النادي الأدبي، جدة، 1994، ط1، ص221 .

بذلك الموضوع الجمالي الخاص به، على اعتبار أنَّ القارئ الفعلي تتحكم فيه الثقافة الموسوعية، في حين القارئ الضمني يخلقه النص وبه يرتهن، بصفته مؤهلا لتجريب حدوسات لا نهائية.

1-1-1-1- فولفغانغ آيزر (W. Iser):

له فضلٌ كبيرٌ في تطويرِ نظريةِ التلقي، وترسيخِ أسسها، مُنطلقهُ لم يكن فلسفيا تاريخيا كما فعل "ياوس"، بل ارتكز على مرجعيات متنوعة اعتمدت على مفاهيم الظاهراتية التي تُعِدُّ الذاتَ مصدرَ كل فهم، وعلم النفس واللسانيات والأنثروبولوجيا ... والجديد الذي خرج به "آيزر" هو "إشراك الذات المتلقية في بناء المعنى، بوساطة فعلِ الإدراك"[1] وفعل الفهم؛ لأنها قادرة على إعادةِ إنتاج النصّ المتشكل بفعل الإدراك، الذي يُعتبر "مستوى حسي يعتمد على الحواس: الشم أو البصر أو السمع أو اللمس، إدراك حسي لشيء مادي موجود في عالم الواقع"[2]، فالتعرف (الإدراك) ببساطة ينطوي على عملية ذهنية تستكنه الطبيعة السيميوطيقية لهذا الشيء، فرغم أنَّ هذا المُدْرَكَ مادي ينتمي إلى عالم الواقع، إلاَّ أنه ذو طبيعة خاصة، إنه علامة؛ أي ينتمي إلى نظام سيميوطيقي، والعلامة تعتبر شيئا ماديا مزدوج البنية له جانب مادي سمعي، بصري، لمسي، وآخر معنوي هو الدلالة، وآلية الفهم كـ "محاولةِ فك شفرةِ العلامات، وهو المستوى الأوّلي للتوصل إلى الدلالة"[3]، الذي يُعد مستوى صعبا يستلزمُ درجةَ تعلُّم كبرى، يقوم من خلالها القارئ بعملية الرد والتعليق وملء الفجوات، لذا قام بابتداع مفهوم إجرائي جديد يقوم بهذه المهمة، أطلق عليه مصطلح القارئ الضمني (Lecteur Implicite)، ذلك القارئ المُستحضَرُ في ذهن المبدعِ أثناءَ فعلِ الكتابة، ككائنٍ تخييلي أنتجهُ النصُّ، مُهمتُهُ تجسيدُ "التوجهاتِ الداخلية لنص التخيُّلِ، لكي يتيح لهذا الأخير أن يتلقى"[4]، فهو تصورٌ يضعُ القارئ في مواجهةِ النص في صِيَغةِ موقعٍ نصي، يصبحُ الفهمُ بالعلاقة معه فعلاً؛ أي ما معناه تحقق فعل التلقي في النص من خلال استجابات فنية، تجعلُ المعنى بنيةً يُشيِّدُها المتلقي بتجاوزِ المعطى اللساني الواحد.

بهذا الطرحِ عوّض "آيزر" مفهومَ أفقِ الانتظارِ، أو القارئ الحقيقي التاريخي لدى "ياوس" بمفهومٍ جديدٍ أطلق عليه اسم القارئ الضمني، الذي بإمكانه منح النصّ أبعادا جديدة قد لا تكون موجودة فيه؛ لأنها تُخلقُ من قِبله أثناءَ عملية القراءة، وهذا الذي حاولت كشفه مقاربات القارئ المتعددة، التي تعكس في أحيان كثيرة حدا فاصلا بين داخل النص وخارجه، فهناك قارئٌ مُندرجٌ في النص، وهناك قارئٌ ملموسٌ مُمسكٌ بيديهِ الكتابَ، وذاك القارئ الأولُ المفترضُ لا يعدو أن يكونَ دورا مُرصَدا للقارئ الثاني، بإمكانه قبُوله أو رفضه، لذا تركيزه انصب على القارئ

1- أحمد بوحسن: نظرية التلقي في النقد العربي الحديث: إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، 1993، ص 48 .

2 - سيزا قاسم: القارئ والنص: العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2002، ص 12 .

3 - المرجع نفسه، ص 13 .

4 - فولفغانغ آيزر: فعل القراءة: نظرية الوقع الجمالي، تر: أحمد المديني، مجلة آفاق المغربية، عدد 06، 1987، ص31.

النموذجي الذي يختلف عن القارئ التجريبي، كون الأخير هو أنا أو أنت عند قراءة نصا ما، وباستطاعة هذا النوع من القُرَّاء قراءة النصوص بطرق مختلفة دون التقيد بقانون يحكم فعل القراءة؛ لأن النصّ قد يستثيرهم بالصدفة، في حين في القراءة ثمة قواعد محددة كلعبة، والقارئ النموذجي هو من يتوق إلى ممارسة هذه اللعبة، ما جعل آيزر يراهن عليه، بمحاولة منحه القدرة على منح النص سمة التوافق (التلاؤم)، باعتباره بنية من بنيات الفهم التي يمتلكها، فهو "يفسر ليس وفقا لمقاصده (ها)، وإنما وفقا لإستراتيجية معقدة من التفاعلات التي تتضمن القراءَ كذلك"[1]، بغرض تحقيق الاستجابة والتفاعل النصي الجمالي.

بهذا دعَّم آيزر طرحه النقديّ، الذي ميَّز فيه بين المؤلف الفعلي المُرتهن بالواقع الذي يشير إلى شخص المؤلف الحقيقي، والآخر ضمني تمثله الذات المتحققة من ذلك المؤلف، وبالمقابل كان التمييز بين القارئ الفعلي والقارئ الضمني المتحقق في فعل القراءة، الذي يتولى الفراغات التي يفترض أن يملأها وهكذا، فهو يوظف نقده الخاص من أجل ملئها، والمبدع في لحظة إبداعه يتركُ في نصه برنامجا مفتوحا يسمح للقارئ الملموس أن يستخلص منه مؤلفا ضمنيا، قد يتطابق أو يتعارض مع القارئ الضمني، الذي يُعبّرُ عن الاستجابات الفنية التي يتطلبها فعل التلقي في النصّ، وجمالية النص وثراءه المعرفي تَنْظُرُ للقراءة، على أساس أنها إستراتيجية كامنة في النص، فهي "تشغل فراغاته وانقطاعاته وتستثمر مرونته واتساعه الدلالي، وتولد طاقته"[2]؛ لأنَّ النصَّ بوصفه مادة علائقية لا يُقدّم سوى جوانب مرسومة، مُخللة بفجوات وغيابات وبياضات، تتحقّقُ معه كأشكال جمالية ذات صبغة تشيدية، تَهِبُ نفسها للقارئ الضمني قصد مَوضَعتِهَا في موقعٍ للقراءةِ.

يرى كذلك أنّ في النص فجوات تُملأ من قبل القارئ، باعتباره نسيجا من الفجوات والشقوق والقفزات والبياضات التي تستدعي فائضَ معنى، يُحمّله القارئ للنص، باستناده إلى مقاربة التفاعل بين بنية النص، وبنية الفهم عند القارئ لذا ف "الفجوة لدى "آيزر" هي عدمُ التوافقِ بين النص والقارئ، وهي التي تحققُ الاتصال في عملية القراءة"[3]، ولملأ الثغراتِ والفجواتِ في النص من قبل القارئ، يقترحُ لنا "آيزر" عديدَ المفاهيم الإجرائية كالسجل / الإستراتيجية / مستويات المعنى / مواقع اللا تحديد.

طرحهُ هذا في مفهومِ فجواتِ اللا تحديد يتشابهُ كثيرا مع ما جاءَ به "إنغاردن" الذي صاغَ بدورهِ مفهومَ فجواتِ اللا تحديد، والفرقُ بينهما أن "إنغاردن" رفضَ النصوصَ التي تتسمُ باللا تحديد، في حين "آيزر" دافعَ ببراعةٍ وتأكيدٍ عن هاته النصوص، خاصةً الحديثة التي تتسم باللا

1 - أمبرتو إيكو: حكايات عن إساءة الفهم، تر: ياسر شعبان، سلسلة آفاق علمية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2006، ص 80.

2 - أحمد فرشوخ: حياة النص: دراسات في السَّرد، ص 17.

3 - نورثروب فراي: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، ص46.

تحديد؛ لأنها تساعدُ على برمجةِ القراءةِ، و"التحقق الذي تفرضه [فجوات اللا تحديد] على القارئ هو أنّ معانيه المتخيلة لا يمكنها أبدا أنْ تغطي بشكلٍ تام إمكانات النص"[1]، في ارتباطه بالمعنى الذي يُعيد اكتماله في كل قراءة تأويلية تهدف إلى ترجيح المعنى الذي يرشحهُ الفهم والإدراك، من خلالِ محاورةِ بُنى النص لسدِ الفجوات، وتقديم بنية تأويلية جديدة، فالحوارية المستمرة بين القارئ والنص تمنحُ هذا الأخير القدرة على الديمومة والخلود، وهذا لا يتحقق إلاّ بتكثير المعنى للوصول إلى لا نهائية المعنى، التي بحسب آيزر قد تكون تحققات حقيقية، وتحققات زائفة للنص الأدبي، خاصة وأنّ الزعم بأنّ نصا ما لا نهاية له، لا يعني أن كل عملية تفسير تستطيع التوصل لنهاية سعيدة.

لذا فملء الفراغاتِ وتوليدُ الدلالاتِ، وتكملةُ ما يسمى بمواضع اللا تحديد، لا يتم إلاَّ عبر حصولِ ذلك، انطلاقا من وعي قرائي، يجعلُ المعنى مشروطا بالنص نفسه، وذلك بشكل يُتيح للقارئ الضمني نفسهُ أن يُظهرهُ.

ومنه انطلقت جماليةُ التلقي في بحثها عن المعنى مُنطلقا يرى أن الفهمَ كعملية يضطلع بها هذا القارئ، الذي يُعدُّ بنية من بنيات النصّ؛ كونَ "الفهم هو عملية بناء المعنى وإنتاجه، وليس الكشف عنه أو الانتهاء إليه"[2]، والنص يحتوي على مرجعياته الخاصة به، والقارئ هو المساهم في بناءها، عبرَ استخلاصهِ للمعنى الذي تتحقّق مهمتهُ في إعادةِ خلقِ السياق الاجتماعي والثقافي نفسه في النص، ومنهُ فالذاتُ القارئة عند "آيزر" لا تُعتبر فردا مُحدّدا ومُتعينا تاريخيا، بل هي مفهوم إجرائي ينمُّ عن تحول التلقي إلى بنيةٍ نصيةٍ، نتيجةً للعلاقةِ الحوارية بين النص والمتلقي، التي تتجاوزُ التاريخ وفعالياته.

1-1-1-2- هانزروبرت ياوس (H. R. Jauss):

كان لياوس (Jauss) فضلٌ كبيرٌ في وضع الخطوط الموجّهة نحو جماليةٍ للتلقي، بمحاولة إعادة النظر في التاريخ الأدبي من زاوية المتلقي المرتبط أساسا بالعمل الأدبي، الذي هو نتاجُ علاقةٍ تفاعلية بين النص والقارئ العادي، بخلق حوار بين تشكُّلاتِ النصّ الماضية، وترهينات القارئ الذي تتحكّمُ فيه ذخيرة النص والمخزون المعرفي القبلي للقارئ، المُتحقّق في إطار جدلية السؤال والجواب المستمر والمتجدد عبر السيرورة التاريخية، فأساس وجود الأثر الفني هو جمهور القراء، وتاريخ الأثر هو تاريخ قراءته، وبهذا السبب صَبَّ اهتمامه، وركّزهُ على تجربة القارئ العادي.

العمل الأدبي في طرحه هذا يتميزُ بقطبين: أحدهما فنّي وهو النص الذي أبدعه المؤلف، باعتباره حصيلة الممارسة الإبداعية، والآخر جمالي يُحيلنا مباشرة إلى التحققات المرصودة

1 - سوزان روبين سليمان: القارئ في النص: مقالات في الجمهور والتأويل، ص40.

2 - بشرى موسى صالح: نظرية التلقي: أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص 43.

والمنجزة من قِبَلِ القارئ، ولكل من النص والقارئ أفق انتظار مخصوص، فـ"تجربة التلقي الجمالية تكمن في ذلك اللقاء الذي يتم بين الأفقين، وإنّ جودة العمل الفنية مشروطة بالمسافة الجمالية التي تتحدد بمقدار ما ينزاح أفق العمل عن أفق انتظار القارئ"[1].

لتدعيمِ موقفهِ النقدي هذا قدَّم لنا "ياوس" عدّةَ مفاهيم، ستصبحُ لاحقًا حَجَرَ أساسِ نظريةٍ جديدةٍ في فهمِ الأدبِ وتلقيهِ، وهي في الأصلِ مُستعارة من مناهج نقدية سابقة لطرحه، منحها حياةً متوهجة في قُدرات التلقي، لإيمانه الكبير بأنّ "كُلَّ نوع أدبي يفتحُ أفقَ انتظار خاص به"[2]، ليخرجَ بمفهوم أفق الانتظار (Horizon d'attente) الذي يُعَدُّ مفهوما إجرائيا يُطَبَّقُ على تجربة القراء الأوائل لمؤلف ما، وفضاء تتحقَّقُ من منطلقه عملية بناء المعنى الذي تتم داخله، بتفاعل التاريخ الأدبي والخبرة الجمالية، بفعل الفهم عند القارئ الذي هو؛ أي فعلُ الفهمِ: "تضحية بالمظهر الحواري المحرك والمفتوح، الذي تقومُ عليه العلاقةُ بين الإنتاجِ والتلقي"[3]، وأنظمةُ هذا المفهومِ المرجعية ثلاثة: أولها التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الذي ينتمي إليه النص، وثانيها شكلُ الأعمال السابقة وموضوعاتها التي يُفترض معرفتها، وثالثها التعارضُ بين اللغة الأدبية (الشعرية)، واللغة العملية العادية: (التعارض بين العالم التخييلي والعالم الواقعي).

مفهوم أفق الانتظار يُعَدُّ استنطاقا لمفهوم الأفق التاريخي لدى "غادامير" المرتبط أساسا بمنطق السؤال والجواب، لأهميةٍ تكمُنُ في تحقيق علاقة جدلية ومتجددة بين القارئ والنص، وبطرحه هذا أراد "ياوس" ألاَّ يبقى بناءُ أفقِ التوقع رهينا داخل الأدب، بـ"وضع التطور خارج البنية في السلسلة التأريخية للتلقي في تصورٍ جديدٍ لتأريخِ الأدب"[4]، وهذا يوضح مفهوم تأريخ التلقي بوساطة مفهوم أفق التوقع.

وعمليةُ بناءِ المعنى على هذا النحو تتم داخل مفهوم أفق الانتظار بتفاعل التاريخ الأدبي والخبرة الجمالية، بفعلِ الفهم عند القارئ، وبفضلِ التراكمات التأويلية (أبنية المعنى) عبرَ التاريخ،لنحصلَ على السلسلة التاريخية للتلقي التي تقيس تطورات النوع الأدبي، وترسم خط التواصل التاريخي لقرائه، لكن عند مفارقة النص لمعايير أفق التوقع أو الانتظار عند القارئ، تحصلُ لحظاتُ خيبةٍ تسمى بخيبة أفق الانتظار، مُشيّدة من قِبَلِ القارئ بقياس التغيرات والتبدلات التي تطرأ على بنية التلقي عبر التاريخ، كلحظة من لحظات تأسيس الأفق الجديد ،

---

1 - محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص 314 .

2 - عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة: دراسة بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ط2، ص25 .

3 - محمد العمري: نظرية الأدب في القرن العشرين، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2004، ص 153.

4 - ينظر بشرى موسى صالح: نظرية التلقي: أصول وتطبيقات، ص 45.

ف"التطور في الفن الأدبي إنما يتم باستمرارٍ باستبعادِ ذلك الأفق، وتأسيس الأفق الجديد"[1]، الذي سيلعب دورا مركزيا في نظرية التلقي، على اعتبار أنَّ النصَّ عند قراءته أو سماعه سيثيرُ في القارئ أفقَ توقعاتٍ مرتبطة في اتصاله بنصوص سابقة، ليخضع أفق التوقع هذا مع توالي القراءات إلى التغير أو التعديل أو التصحيح أو إعادة الإنتاج، و"التغيير والتصحيح يحددان الحقل المفتوح أمام بنية جنس ما، والتعديل وإعادة الإنتاج يُحددان حدود امتداده"[2]، وهذا ما يطلق عليه ياوس بمفهوم تغير الأفق، ليبني محله أفقا جديدا تتحرك في ضوئه الانحرافات والانزياحات عما يألفه القارئ، فما يطرأ من تغييرات في الفهم يصب في إطار الخصائص النوعية للأجناس الأدبية بفعل هيمنة القارئ الجديد ودوره الفاعل، ليخرج معه بمفهوم إجرائي آخر اصطلح عليه اسم "المسافة الجمالية" (Distance Esthétique)، يُقاس كمفهوم بأُفقِ انتظار القارئ والنصّ، بالعودة إلى نوعية العلاقة التي تربط بينهما كالاستجابة والتغيير والخيبة، ويَقْصِدُ به "ياوس" المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفا والعمل الجديد، حيث يمكن للتلقي أن يؤدي إلى تغيير الأفق بالتعارض الموجود مع التجارب المعهودة لدى القارئ؛ لأن الطبيعة الفنية لعمل أدبي ما تُحدَّدُ بالمسافة بين أفق التوقعات والعمل وخيبة هذا الأفق، وبين التجارب الجمالية المألوفة سابقا، لارتباط " النص المفرد بسلسلة النصوص السابقة عليه، التي تشكل الجنس الأدبي [و ال] تابعة لسيرورة متوالية من إقامة الأفق وتعديله"[3]، التي تفرضه وتقتضيه الاستجابة الجديدة للعمل الأدبي.

لنصل مع جهود قطبي مدرسة كونستانس الألمانية إلى نتيجة مفادها أنَّ كل نص يُتلقى ليُؤولَ، وكل تلقٍ كيفما كان نوعهُ يرتبطُ ارتباطا وثيقا بالتأويل المتجلى كخبرة جمالية، مُهمتها إيقاظُ النصوص من سباتها، قصدَ كشف وميض وقعها ورؤية غناها، وهذا تُحقّقهُ القراءة كوعي، عندما تُقيمُ علاقة حوارية بين القارئ والنصّ، تسعى من خلاله كممارسة لتشخيص طرائق إنتاج القيم وبيان الآليات والمواقع النصية المولدة للحظة الرمزية في التلقي؛ لأن تشكل النصّ الاستراتيجي لا يتحقق إلاَّ من خلال التكثيف والإخفاء والكبت والنسيان، الذي تفرضه الحياة النصيّة ذات الطابع التخييلي.

2- استراتيجيات فك تشفير المعنى المُكثف في قصيدة لعنة برومثيوس* لجبرا إبراهيم جبرا:

إنّ علاقة النص الشعري بأنماط فك شفرته ترتبطُ غالبا بمستويات القراءة التأويلية؛ لأنّ التكوين الفني للنص هو الذي يتولى تنظيمَ هكذا علاقةٍ، فبنيةُ نص ما ليستْ مجردَ مجموعِ المكوناتِ البنائية لهُ، وإنما قُدرةُ ذلك النص على التدليلِ؛ أي أنْ تكونَ مُكوناته دالةً دلالات

1 - المرجع نفسه، ص 47 .

2 - محمد العمري: نظرية الأدب في القرن العشرين، ص 150.

3 - محمد العمري: نظرية الأدب في القرن العشرين، ص 150.

جزئية، شرط أن تكونَ لكل من تلكَ المكوناتِ دلالةً جزئية خاصةً بها، لتتآزرَ هذه الدلالاتُ مُكونةً دلالة العمل الأدبي النهائية، التي تتحول بدورها إلى مُثيرٍ مُهمتهُ تحفيزُ استجابة المُتلقي، بتوجيهه نحو مسافة الفصل بين دواله ومدلولاتهِ، ومن ثم قُدرة المُتلقي على اكتشافِ الأواصرِ الرابطة بينها، وإعادتها من سياق الغرابة إلى سياقِ الألفة، وكلما كانت هذه المسافة على قدرٍ من الاتساع، ستكونُ مساحةُ المُمكن التأويلي أوسع، شريطةَ أخذِ قصديةِ المُبدعِ من جهةِ القارئ الضمني بعينِ الاعتبار؛ لأنها بمثابةِ "الحُكم على القيمةِ الأخلاقيةِ لعملٍ ما"[1]؛ أي ما معناهُ أخذُ النيةِ التي أملتْ على الشاعرِ الملتزمِ بقضايا أمتهِ القيامَ بكتابةِ ما يكتُبه بعين الاعتبار، وتحقّقُ وتجسدُ هذا لا يكون إلاّ بتضافر عاملين اثنين هما: النية (العزم) وتنفيذ هذه النية، التي يتوجّهُ بها إلى الآخر (الواقع)، فبعودة القارئ المُفترض إلى الذات المبدعة التي لبى رغبتها، يجعل إبداعها قصدا واعيا ومُدْرَكًا يتمثل فيه القارئ كذات مُشاركة ومحاورة تراعي حاجةَ المجتمعِ والواقعِ.

ليكونَ الإشكالُ المطروح كالآتي: هل صحيح أنَّ عملية قراءة الشعر تعدُّ ضربا من ضروب فتح الأفق اللا متناهي أمام النص لكي يتحقق متعدداً بقدر ما تنشط مخيلة القارئ في اكتشاف غنى الدلالات المتوقعة في مستويات الصورة الشعرية في القصيدة؟

هذا ما سنحاول الإجابة عنه في دراستنا النظرية التطبيقية المتكاملة في آن واحد، كون الموضوع تبادر إلى ذهني منذ الوهلة الأولى عند قراءتي إحدى أجمل وأروع القصائد الحداثية المعاصرة، التي تدخل ضمن خانة الأدب الملتزم، ألا وهي قصيدة **لعنة برومثيوس**[2]- لصاحبها الشاعرُ الفلسطيني **جبرا إبراهيم جبرا***، والمأخوذة من ديوانه **المدار المغلق** الذي نشر سنة **1964**، ثم جُمع فيما بعد مع باقي دواوينه الثلاثة والمعنونة بالترتيب كالآتي: (**تموز في المدينة 1959**، **لوعة الشمس 1979**، **سبع قصائد 1989**) في كتابٍ واحدٍ سمي: **الأعمال الشعرية الكاملة سنة**

---

* برومثيوس Prometheus معبود يوناني (آلهة)، والأسطورة تَنسبُ إليه خلق الإنسان من تراب كما عهدت إليه الآلهة بتجهيز المخلوقات بما يلزمها لمواجهة الطبيعة ومشتقات الحياة على الأرض، قام بسرقة النار الإلهية وأعطاها للإنسان بعدما جاء بها من السماء وأفشى سرها لبني البشر بتبيينه كيفية إشعالها واستخدامها، فنال من جراء ذلك غضب الآلهة وخاصة كبيرهم زيوس الذي سلط عليه عذابا أبديا كصورة من صور الانتقام منه، فكبله إلى صخرة في قمة جبل وجعل نسرا يأكل من كبده بصفة مستمرة لينقذه في الأخير هرقل، ويعتبر برومثيوس واهب الفكر والحكمة عند اليونان قديما.

1 - أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، المجلد الثاني، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 2001، ص692.

2 - جبرا إبراهيم جبرا: المجموعة الشعرية الكاملة، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، بريطانيا، ط1، 1990، ص152.

* شاعر وروائي وناقد ومترجم أكاديمي فلسطيني ولد سنة 1920 في بيت لحم، درس في القدس وانجلترا وأمريكا ثم انتقل للعمل في جامعات العراق كمدرس للأدب الانجليزي، وهناك حيث تعرف عن قرب على النخبة المثقفة وعقد علاقات متينة مع أهم الوجوه الأدبية مثل بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي... ويعتبر من أكثر الأدباء العرب إنتاجا وتنوعا؛ إذ عالج الرواية والشعر والنقد وخاصة الترجمة، كما خدم الأدب كإداري في مؤسسات النشر، كما عُرف في بعض الأوساط الفلسطينية بكنية "أبي سدير" التي استغلها في الكثير من مقالاته سواء بالانجليزية أو بالعربية، توفي سنة 1994 ودفن في بغداد.

1990؛ إذ وبعد مقاربة شكل بنيتها، وشكل خطابها المغرق في الإيحاء والرمز والغموض والعنف والتيه، تأكدت جليا من أنه نص يتشابه بل ويتشابك مع باقي نصوصه الشعرية في بلاغة رؤيته الملتزمة لدرجة التكامل الكلي، بحيث تتحاور وتتعدّد فيها الأصوات الأخرى المضمنة فيها، والمختزلة لدى الشاعر في صوته وفي كلماته وإيحاءاته المنصهرة صوتاً واحداً يتوزّع بهمسه وبجهره على معاني الإبداع النصّي، خاصة في هذه القصيدة الموجعة ذات التعبير الجلي عن طبيعة التجربة الشعرية المعروف بها شعراء هذه الفترة بالذات، والتي من خصائصها تلك النبرة الجارحة والمعقودة عبر الحوارات مع الأشياء والموجودات، ولما تقتضيه من توظيف للعلاقات بين الكلمات المنتقاة بدقة وقصد، ولتفاعلها تفاعلا ناميا يتجاوز آفاق المعاني الكلية إلى الصور الحسية، بالاعتماد على رمزية غنية بالدلالات البعيدة والقريبة، ليكون اختيارنا لها بالقراءة والدراسة مفروضا وبطريقة ذكية من قبل مبدعها الذي أجاد فيها بمجَازاته الحالمة عن كآبته، وهي كآبة الفئة التي يعبّر باسمها ويكتب نيابة عنها[1]، ليُكوّن بمفارقات الحالات والتجارب والمعاناة وإيحاءات **المتخيل الرمز** في اللغة الشعرية التي تتدفق بصورها على قسمات المكان والزمن، والانغلاق والانفتاح في صيرورة الكتابة الرمزية، معطية لمعنى التشتت فيها متعة الوجود؛ لأنه بهذه الكتابة الشعرية حققَ جبرا إبراهيم جبرا انزياحاته بالابتعاد عن المعنى العادي الملقى على قارعة الطريق، بتوظيفهِ للغة رمزية غامضة وموحية، تنمُّ عن رؤية انكسارية للذات المتأزمة في العالم الحقيقي، لتختفي قصيدته بدراميتها وراء بلاغة الصور الشعرية غير الخاضعة لقواعد الإيقاع ذي الصوت الواحد، وشعره يتدفق بكثافة الصور والمعاني التي يقولها الإيقاع الداخلي في همس الكلمات الشاعرة، بوصفها قصيدة ضمير إنساني جسدت مأساة الحرب والموت والانكسارات الخاصة والعامّة؛ إذ مع تصاعد صوت الرصاص في جلّ الأوطان العربية المحتلة أصبح للشعر مهمته المحدّدة في تحفيز الهمم المشتاقة للحرية وتصوير نضالاته وبطولاته وكشف زيف ومعانات المحتل، ولتكون هذه القصيدة بمثابة استشراف لصورة وطن بدأت بوادر الانفراج فيه تلوح في الأفق.

ونحن نورد هذا لنقول: إنَّ هذا النصَّ الشعري مُحكم بمقتضى المعاني المحكمة؛ أي بمقتضى الجديد الذي يقدّمه؛ لأن طرقَ استنطاقهِ أثناءَ القراءةِ والتحليلِ قد "تُنتجُ فائضًا من الإمكاناتِ التي تبقى احتمالية، باعتبارها تقابلُ ما هو حقيقي"[2]، وهذا ما يفاجئنا، كونه يُحيلُ على أبعدِ من ظاهرِ العلامة، والعلاقاتُ بين العلاماتِ التي يشكّلُ النص نظامها الخاص، هي علاقاتٌ لا تُنتجُ ظاهر المعنى فقط، بل تُخرج المكنونَ كذلك من أصدافهِ إلى ذهنِ المتلقّي، الذي يرتبطُ

---

1 - هذه القصيدة كتبت سنة 1960، خصيصا للشعب الجزائري ومعاناته، وعن الثورة الجزائرية نصرة وافتخارا وتخليدا وتفاؤلا بقرب تحقيق الهدف النهائي، وهو النصر وهزيمة المحتل الفرنسي؛ أي بعد مرور ست سنوات على اندلاعها، ومطلعُها يؤكد ذلك.

2 - فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحميداني، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ص79.

بالفضاءِ التفاضلي المُكثّفِ للسلسلةِ اللا مُتناهية من التأويلات، لينفلتَ النظامُ المألوفُ من عقالهِ، لنَكُون حقاً عند خالصِ غايةِ الشعرِ.

وفي ضوءِ الأفكار السالفة الذكر نستطيع وضع هذه القصيدة في موقعها المناسب من الفهم الأدبي، فكلماتها "توحي بأنها تعني شيئا أكثر من مجرد معناها العادي، وهذه صفة لا مهرب منها للكلمات عندما تحتل مكانها في القصيدة"[1]، ولتتبُع خطوطها العامة عبر مقاطِعها الخمسة، ولأجل الوصول إلى جمالية المعنى في السياقِ ينبغي دراسةُ حركةِ المقاطِع كلها، ومعرفة علاقاتها المحورية ضمن محورها العام الذي يتحدّث عن المحنة الجزائرية من منظور أحادي هو: منظور الطرف المُعتدي، والممثل هنا في الدولة الفرنسية المستعمِرة (سلطةً وجيشًا وشعبًا)، وفي فترة زمنية محددة بدقةٍ مقصودة، كقولِ الشاعرِ في مطلعها: "**ستُّ سنين قد شيبتني أم أنها اللعنة التي رددها الجبل؟**"[2]، وكما أشرنا سابقا فهذه القصيدة كُتبت سنة 1960؛ أي بعد مرورِ ست سنوات على اندلاع الثورة التحريرية الجزائرية المجيدة سنة 1954، واستخدم فيها الشاعر لغةً تكثيفية رمزية غامضة استشرفَت صورتين: الصورةُ الأولى مُظلمة ارتبطت بعدو مُستعمر عانى ولا يزال يعاني، والصورةُ الثانية مُشرقة ارتبطتْ بوطنٍ مسلوبٍ، ناضلَ أهلُه من أجلِه بأرواحهم ودمائهم حتى النصر، لتترسّخ كملحمةٍ خالدةٍ في سجل الحرياتِ.

في مطلعِ القصيدةِ لا يجدُ الشاعرُ من إمكانيةٍ لرسمِ صورِ الانكسارِ سوى الجُمل الفِعلية التي فرضَت نفسها بقوةٍ في هذهِ القصيدة على حسابِ الجُملِ الاسمية، كصورٍ مُشتتة في الذاكرةِ نافية بعضها لتُثبتَ بعضها الآخر، كقولِه: **ما عُدْتُ / رفرفَ / جئتَ تُنبئني / عُد / رأيتُ / سننسفُ**... ولا ينقذُ هذه الصور من تبعثرها في الذاكرة سوى نفي بعضها لإثبات وجود بعضها الآخر في جملها الإخبارية، أثناء رصّ كلام الصور، لترتبط بـ"كثافة الإيحاءات التي تتفاوت بحسب لحظات النص"[3]، ولتصير أنفاس الكلمات فعلاً إبداعياً يتابع بحواس الشاعر الاندثار المبكر للذات مع سقوطها وقربها من العدم الخالص والفتنة الكبرى في الانكسار مع الإصرار؛ لأن الحكي عن العنف قبل الانكسار وبعده، وتصوير القسوة كرديف للأنين الواهن للمتكلم اليائس، يجعل خطاب هذا الحكي يروي لنا كيف تعيش الذات المتأزمة كسر المعادلات وعلى لسان أحد أتباعها، يقول الشاعر في مفتتح القصيدة:

"ما عُدتُ أقوى يا سيدي / على التمزيق من هذه الكبد / ستُّ سنين قد شيبتني / أم أنها اللعنة التي ردَّدَها الجبل"[4].

1 - أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة، تر: سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963، ص21.

2 - الديوان: ص 152.

3 - رولان بارت: التحليل النصي، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين، دمشق، سوريا، 2009، ص13.

4 - الديوان: ص 152.

ليَسمع الصقر في هذا المقطع إلى الصوت الواحد / المتعدد في الانكسار، ولُيواجه ردَّة الفعل التي يسودها الهدوء المريض من آمره الجنرال زفس (زيوس)، لتنقلب رهانات العلاقات بينهما في رهان الزمن الغائر بإكراهاته في حيرة اللحظات التي لا تولّد إلا حديث الموت الفردي بصيغة الحديث عن الموت الجماعي، فيقول الشاعر معقبا على لسان الجنرال زفس الآمر:

"وصاح الجنرال زفس: كم مرة جئت تنبئني بالهزيمة / و أنت السيد في الذُرى / عُد وكُل من الكبد المتمردة / ولا تأتني إلاَّ مُبشرا / بمجدنا"[1].

هذا الانكسار لم يعد يحيا في ذاكرة الجنرال زفس سوى كجمالية راكمت جماليتها في صور: التخريب / التسلط / القتل، كتأكيد على أنه لم ييأس أو يمل، هذه الملفوظات موزعة كسيمفونية قمع في جُلّ مقاطع القصيدة كالآتي: **(أمطروا السفوح موتا / المدافع تتضاغى بصداها في الكهوف / سننسف البيوت / نصدَعُ الصخور/ نَخرُمُها حتى الحشا / خَرَّمت العيونَ والقلوب /نهشت الأرض في الجنوب وفي الشمال / أتنهش السهل والرُّبى / أتنهش الزرع والضرع / أتنهش رؤوس الفتية والفتيات في الشوارع والأزقة...)**[2] ، ليُلاحظ أنَّ هذه المجموعة من الملفوظات قد تمثلت في وعي الشاعر الكامن كذخيرة من الخبرة التاريخية، و "أساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة ستكونُ ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي"[3]، خاصة بعد دمجه الرمز الأسطوري بالحدث الواقعي، بطريقة ذكية وفي إطار تعبيري يأخذ شكل تموجات خلقت حوارات جدلية بين طرفين هما: الصقر كرمز والجنرال زفس كرمز أيضا، وإذا ما أخذنا اسم الجنرال والصقر وبرومثيوس وقلَبناهُ إلى معنى محدد ذا مدلول، سيُمكننا ذلك من أن نطابق بين معانيها المتعددة وفق علاقة السيد بالمسود.

وعلى هذا النحو يتبدى الملفوظ المرتبط بالجنرال زفس الذي لا يُضنيه الانتظار، وعند هذا المنحى من التعبير تظهر الدلالة الرمزية في السياق العام للقصيدة التي تتجاوز رمز الذات الآمرة والمنفذة إلى رمز المدينة، ليتطابق الخاص مع العام، ولينتقل الشاعرُ بدايةً بالمقطعِ الأول ومرورا بباقي المقاطع إلى التعاملِ مع الكلماتِ تعاملاً حواريا ووصفيا، خالقًا مزيدا من الإنماء الدلالي وفق حالات الإحباط والتوتر، لينطلق محور المكان الرمزي باتجاه المزيد من التوضيح، وليصبح الكلام عن برومثيوس وكبده هو كلام عن الأرض والوطن المسلوب، الذي هو الجزائر.

وتوحّد الأحداث هنا مرتبط بطبيعة الكلمات التي تدور في فلك واحد من التمثلات الرمزية؛ لأن برومثيوس هنا هو الجزائر المسلوبة، وكبدُه تحيلُ إلى شعبه المضطهد وخيراته المسلوبة، والصقر هو جيوش فرنسا الجرارة، والجنرال زفس هو فرنسا سُلطة وحكومة، ليتم تشكيلُ هذه

1 - الديوان: ص ص 152- 153.

2 - ينظر الديوان، الصفحات: 153 -154 - 155.

3 - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992، ص123.

اللغة ضمن أسلوبٍ رؤيوي تنحو فيه التجربة الحسية إلى التواري خلف الملفوظات، وهذا يؤدي إلى امتداد الرموز في تجليات عديدة، يمكن "تركيبها في نسق منتظم [قد] ينتج دلالة ما"[1]، تؤدي إلى الوصول إلى درجة قصوى من التوتر في آخر النص، وهذا تجاوب تفرضه اللحظة والتجربة الشعرية، لأن إحاطة برومثيوس وكبده كـ: «مدينة مسلوبة» / «الجزائر» بكلماتٍ دالةٍ على القتلِ والعادات تقوم بمثابة دليلٍ مهم على العلاقةِ السلبية التي تربط الطرفين، لتكونَ بدايةُ قراءةِ الحالة بهذا السقوطِ في غواياتِ الرغبةِ المعلنة عن بدايةِ جديدةٍ للأحلام في متخيّل هذا النص، على الشكل الآتي:

أولا: قول الصقر مخاطبا جنراله: **"تنهش الزرع والضرع / أتنهش رؤوس الفتية والفتيات / في الشوارع والأزقة / والقلب دوما يُدوّي / بالحديد وبالرصاص، لمجدنا؟ / وبرومثيوس، مئةً وثلاثين عاما / بين أسنان الشوك والحجر / و اقفٌ تحت تحويم الصقور"**[2].

ثانيا: رد الجنرال زفس القاسي على صقره: **"فانتصب الجنرال، وصاح: عُد، عُد إليه وكُل / من كبده، أكباد رجاله ونسائه / لقد سمعت اللعنة نفسها، ورأيت الذُرى / تَضُجُّ بها براكينها / من أوراسَ إلى وهران / حتى الصحراءُ نفثتْ لعنتها: عُد إلى ذُراك وكُل / مِنَ الكبدِ العاصية"**[3].

الملاحظُ على هذا الخطابِ الحواري المتشنج أنه جعل خطابَ النص مشحونا بالعنف وبالشعور بالوحدة، والندم وممتلئاً بالإحساس بالزمن السديمي، ومؤثّثاً بصور خراب كبد برومثيوس (الجزائر)، وممتلئاً بمعاناة الضمائر المعذبة، وبأهوال الحرب، وبمرارة وأعطاب الحروب وبسؤال الوجود والعدم حول الموت والحياة، وحول نزف الرغبة النافرة من روتينية الأشياء والعالم، يقول الصقر مُعقبا ونبرة الاستسلام واضحة: **"لمجدِنا، يا سيدي، ألفُ صقرٍ ماتَ / وفي منقارِهِ كبد برومثيوس / كالحجر / وبرومثيوس لا يموتُ"**[4].

وبتغير وظائف هذه الصور تتغيّر التيمات والحالات، ليتغيّر معه مجرى الحدث في عُمر هذا المتخيّل، ولتنتقل التجارب الخاصة التي خاضها الصقر المنهك تحت إمرة الجنرال زفس في نهشه للكبد المتمردة من التوقع إلى الوقوع، ولتكون النهاية الحتمية لجبروته وطغيانه مجسدة بوضوح في المقطع الأخير، حيث يقول فيه الشاعر: **"وعاد الصقر لاهثا وقد رأى / صُفرة العقم في عيني جنراله / حوَّم فوق المدافع والبنادق / فوقَ وديانِ الموت / عبرَ الصحاري، علا / إلى الشواهق، إلى الذرى / وعلاها إلى السحاب، إلى الشمس... صاح ببرومثيوس، ثم هوى / كنيزك من السماء**

---

1 - صلاح فضل: قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1997، ص06.

2 - الديوان: ص 155.

3 - الديوان: ص ص 155- 156.

4 - الديوان: ص154.

هوى / مُهشَّم المنقار والمخلب هوى / منشور الجناحين على / قدمي برومثيوس / ميتا، قطعةً أخرى من حجر"[1].

فعبر هذه الملفوظات لا يمكن فصل «التحدي / الصمود / القتال» عن إطاره «المكاني» أو بعده الاجتماعي، فهو موجود بوجودهما، ويتميز بخصائص وأصول وأدوات تتصل اتصالاً وثيقاً بـ«المكان الجغرافي الكلي / الجزائر»، وبنيته الاجتماعية المتمثلة في «لُحمة شعبه وتمسكه بحقه»، ولعلّ أبلغ ما يدلّ على هذا «القتال» الملفوظات الآتية: **"المدافع / البنادق / وديان الموت ..."** الذي تحلم به فرنسا الاستعمارية تحت ذريعة تحقيق المجد المزعوم، لذلك نجد مصطلح **"لمجدنا"** يتكرر كثيرا على لسان الجنرال وصقره في كامل مقاطع القصيدة، ليصبح كلمة مفتاحية وسببا يفسر منطق السلب والقتل؛ إذن فهو كمصطلح يُعبّر عن طبيعة «القتال» المباحة عندهم تحت غاية تحقيق المجد ولو على حساب الآخرين. فعبارة **"صاح ببرومثيوس"** تعني الهجوم الأخير / الرمق الأخير، والملفوظ الذي يليها يبين ذلك، حين يقول الشاعر في آخر المقطع / نهاية التراجيديا: **"ثم هوى / مهشَّم المنقار والمخلب هوى / منشور الجناحين على / قدمي برومثيوس / ميتا قطعة أخرى من حجر"**، حيث يشير هذا الاستعمال إلى دلالة تقنية لها القدرة الكاملة على الترميز والإيحاء؛ لأن "الشيء الذي يقوم مقام شيء آخر [قد يكون] قابلا للتأويل"[2]، فنجد مصطلح هوى على سبيل المثال والمرتبط بـ«الهاوية» يتكرر كثيرا في جل المقاطع التي تتخبّط فيه دورات الدم المسفوكة من كبد برومثيوس المنهوشة على كرّ وفرّ الصقر الكسير المهزوم المستسلم.

ليُظهر لنا هذا التحليل المقتضبُ دلالةَ النص الرمزية في السياق العام للقصيدة، لتتجاوز رمز برومثيوس الجسد إلى رمز البلد / الجزائر، وليتطابق الخاص فيها مع العام محولا معه الموقفَ منْ موقفٍ ذاتي إلى موقف إنساني، ولينكشف في آخر المطاف القناع الذي كان يغشى القصيدة في بدايتها، ولا ننسى هنا ذكر عشق الشاعر المتوحد مع البلد الجرح / الجزائر ،كون هذه القصيدة رثاء حزين لها، وبخاصة عند دمجه لتيمتَي الوجود والعدم، والحياة والموت والاستعباد والحرية، مكوّنة مع المقاطع الخمسة تناثرا موضوعاتيا في ثنايا الكتابة النصّية، التي جاء حضورها نثراً ينثر أقواله في الشعر.

فكلماته جاءت شعراً، وظّفَ إيحاءاتهُ في الرمز، الذي جسّد صوراً أعطت لهذه الحياة معناها في إنشائية النصوص، التي أراد لها جبرا إبراهيم جبرا أن تنبني في رمزية المسافات بين العدم ووجوده، وأن تبدأ من أزمنةِ القهر والعذاب، ولتكون شعريةُ الشعرِ هنا مُرتبطة بقصيدة لا تُبعد رموزها إلى درجة الانغلاق، بل إلى الانفتاح، لاشتمالها على أطيافٍ من لوعةٍ فاجعة ارتبطت بشاعر

---

1 - الديوان: ص156.

2 - أمبرتو إيكو: السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص119.

كتبَ في زمنِ الخلاص، وفقَ رؤيةٍ للعالمِ أبانَ عنها ووضعَ رهاناتها في أزمنة الماضي، لتنتقلَ بعدها إلى زمن الإبداع بوعي أو لا وعي الكاتب في الحاضر.

الخاتمة:

لنصل في النهاية إلى نتيجة مفادها أن جماليات التلقي فتحت المجال واسعا أمام الذات المستقبلة للدخول في فضاء القراءة والتحليل، بإعادة الاعتبار إلى القارئ كعنصرٍ أساسي في عملية التواصل، للخروجِ بمقاربةٍ نقديةٍ تختلفُ عن المقاربةِ البنيويةِ للمعنى، فالنصّ باعتقادِ البنيويين يتضمنُ معناه في داخله؛ لأنَّ شكلهُ اللساني يتضمنُ معناه ويحتويه، في حين جماليةُ التلقي انطلقتْ مُنطلقا يرفضُ فكرةَ أنّ المعنى كامنٌ في النص الأدبي، رافضةً حصر المعنى بالنص، لاعتقادها المطلق بأنَّ القارئ كذاتٍ هو الخالقُ الحقيقي للمعنى في النصِ.

ليُصبح المتلقي مُكونا هاما من مكونات النصّ الروائي:

الكاتب ----- النص ----- القارئ

هذه الخُطاطة تقدّم لنا القارئ في صلتهِ الوثيقة بالنص، ومن مُنطلقها استمدت نظريةُ التلقي رؤيتها النقدية الجديدة، بتقديمها بديلاً منهجيا، حاولَ تأسيسَ أفقٍ مختلفٍ في مجالِ القراءةِ والتأويلِ ضمنَ حقلِ النقدِ.

قائمة المصادروالمراجع:

1. أحمد بوحسن: نظرية التلقي في النقد العربي الحديث: إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، 1993.
2. أحمد فرشوخ: حياة النص: دراسات في السَّرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.
3. أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة، تر: سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، ط1، 1963.
4. أمبرتو إيكو: السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، (دت).
5. أمبرتو إيكو: حكايات عن إساءة الفهم، تر: ياسر شعبان، سلسلة آفاق علمية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2006.
6. أمبرتو إيكو: ست نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
7. أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، المجلد الثاني، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 2001.

8. بشرى موسى صالح: نظرية التلقي: أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2001.
9. بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ط2.
10. ج هيو سلفرمان: نصيَّات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، تر: حسن ناظم، وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2002، ط1.
11. جبرا إبراهيم جبرا: المجموعة الشعرية الكاملة، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، بريطانيا، ط1، 1990.
12. حسين خمري: سرديات النقد: الخطاب النقدي المعاصر، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2011، ط1.
13. رشيد بنحدو: «العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر»، عالم الفكر، المجلد 23، عدد 1-2، سبتمبر / أكتوبر 1994.
14. روبرت مي هولب: نظرية التلقي، تر: عزالدين إسماعيل، النادي الأدبي، جدة، 1994، ط1.
15. رولان بارت: التحليل النصي، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين، دمشق، سوريا، 2009.
16. سرحان جفات: التأويل وقراءة النص، دار الينابيع، ستوكهولم، السويد، 2010، ط1.
17. سوزان روبين سليمان: القارئ في النص: مقالات في الجمهور والتأويل، تر: حسن ناظم، علي حاكم صالح، الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2007، ط1.
18. سيزا قاسم: القارئ والنص: العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2002.
19. صلاح فضل: أشكال التخيل: من فتات الأدب والنقد، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، 1996، ط1.
20. صلاح فضل: قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1997.
21. عبد السلام بنعبد العالي: ضد الراهن، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ، 2005، ط1.
22. عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة: دراسة بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ط2.

23. فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2003.

24. فولغفانغ إيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحميداني، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، (د ت).

25. فولفغانغ آيزر: فعل القراءة: نظرية الوقع الجمالي، تر: أحمد المديني، مجلة آفاق المغربية، عدد 06، 1987.

26. محمد الأخضر الصبيحي: مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

27. محمد التهامي العماري: حقول سيميائية، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والآداب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، مطبعة آنفو، فاس، المغرب، ط1، 2007.

28. محمد العمري: نظرية الأدب في القرن العشرين، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2004.

29. محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، تونس، 2010، ط1.

30. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها: مساءلة الحداثة، الجزء الرابع، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.

31. محمد صابر عبيد: تأويل متاهة الحكي: في تمظهرات الشكل السردي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، (د ت).

32. محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط1، 1996.

33. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، (د ت).

34. المصطفى العمراني: مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي: روايات غسان كنفاني نموذجا، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2011.

35. منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

36. موريس بلانشو: أسئلة الكتابة، تر: نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.

37. نصر حامد أبو زيد: إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط7، 2005.

38. نورثروب فراي: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، (د ت).

39. Hans Robert Jauss: Pour une Esthétique de la Réception, Traduction Claude Maillard, Ed Gallimard, Paris, 1978.

دهشة المعنى في سياقات القصيدة الأسلوبية قراءة في نماذج من الشعر العربي المعاصر

أ- قوادري عيشوش فاطمة زهراء
بجامعة الجيلالي بونعامة خميس مليانة.
kouadriaichouchfatima77@gmail.com

الملخص :

يتحدد النص الشعري وفق المعايير النقدية التي تؤطر الظاهرة الإبداعية، و تشخص الخصوصية الفنية المضافة إلى سياق التجربة الشعرية، و من أجل ذلك استطاع النص الشعري أن يوسع أفاق الرؤية الشعرية العربية بجمالية اللغة و ما تنماز به من إبداع متفرد يميز توقيعات الشاعر الأسلوبية، التي تحرك الخلجات النفسية و الانفعالية من خلال قوة التفاعل بين الخطاب الشعري و قارئه، استنادا على هذا نحاول في بحثنا معالجة النص الشعري من خلال التطرق إلى دهشة المعنى لما تتضمنه من الإغراب في اللغة الشعرية ، فبحركاتها الذهنية المنسلخة عن جدر التواتر و ما لها من فعالية شد الانتباه ، لتصوغ هذه العناصر أبعاد المنهج النقدي في اكتناه خصوصية النصوص الشعرية.

الكلمات المفتاحية: النص، التمويه، الشعر المعاصر، الأسلوبية.

Summary

The poetic text is determined according to the monetary criteria that frame the creative phenomenon. The artistic privacy is added to the context of the poetic experience. For this reason, the poetic text could broaden the horizons of the poetic vision of Arabic with the beauty of the language and its distinctive creativity. Psychological and emotional excerpts through the strength of the interaction between poetry discourse and its reader, based on this we try in our research to address the poetic text by addressing the poetry of camouflage of the ambiguity in the poetic language, the mental movements promulgated by the walls of frequency and the effectiveness of tightening the Ntbah, to formulate these elements critical dimensions of the curriculum in the insights into the privacy of poetic texts.

Keywords: text, camouflage, contemporary poetry, stylistic.

تكشف هذه المداخلة عن أبعاد المنهج النقدي في تحليل النص الأدبي، خاصة النص الشعري، من خلال اعتماد وسائل و أدوات إجرائية تقوى على سبر خصوصية هذا النص، و استكناه تموقع الخواص الجمالية، و من هنا كان المنهج الأسلوبي من بين المناهج النقدية التي تملك مجموعة من الآليات الإجرائية في مكاشفة الأسلوب المتميز في النص الأدبي.

و عليه نجد القرطاجني يعرف الأسلوب بأنه :" هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية ، و أن النظم هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية ، و أن الأسلوب في المعاني بإزاء النظم في الألفاظ فوجب أن يلاحظ فيه من حسن الاطراد ، و التناسب ، و التلطف في الإنتقال من جهة إلى جهة ، و الصيرورة من مقصد إلى مقصد من حسن الاطراد من بعض العبارات إلى بعض ، و مراعاة المناسبة و لطف النقلة[1] ، و من أجل ذلك يتسم الأسلوب بالفرادة و الخصوصية في تدبيج و سبك اللغة ليمنحها عنفوانا و حيوية.

تأسيسا على ما سبق، تعد الأسلوبية منهجا نقديا يعاين تموقع بصمات التفرد و التميز في الخطاب الأدبي، حيث تهتم بقضايا العاطفة، و الإحساس الجمالي المضاف إلى القواعد اللغوية، و " لن تكون الأسلوبيات جزءا من البحث الأدبي إلا إذا كان الاهتمام الجمالي أساسا، و ستكون جزءا هاما لأن في قدرة المناهج الأسلوبية وحدها أن تعرف الخصائص النوعية للعمل الأدبي[2].

طرح ماروزو marouzeau تفهما جليا في تعريفه للأسلوبية بقوله "فهي اختيار الكاتب بما من شأنه أن يخرج بالعبارة عن حيادها و ينقلها من درجتها الصفر إلى خطاب يتميز بنفسه[3]، و عليه أصبحت للأسلوبية قيمة مضافة لأسلوب النص الأدبي.

تمثل " الأسلوبية بكونها البعد اللساني لظاهرة الأسلوب طالما أن جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النفاذ إليه إلا عبر صياغاته الإبلاغية ، فإذا كانت غائية الحدث الأدبي في تجاوز الإبلاغ إلى الإثارة[4]، و مدار ذلك الأشكال التبيرية ذات الأبعاد التصويرية الراغبة في تمثيل وجودها في شكل جرعات تكثيفية.

يؤدي بنا الفهم الموضوعي إلى أن " الباث للرسالة اللسانية يتصرف في طاقات اللغة ، و سعة معاولها لمنبهات تشّده برباط عضوي إلى إرضاء مقتضياتها في الشحن و الإبلاغ ثم يحمل رسالته اللسانية دلالات بالتصريح أو بالتضمين رابط بذلك محتويات الخطاب ببصماته التأثيرّية في من يتلقاه[5]

و بناء على ما سبق يمكن لنا القول أن الدارس الأسلوبي " يستعمل اللغة بقصد جمالي، و يناضل من أجل إبداع الجمال بواسطة الكلمات كما يفعل الرسام بالألوان و الموسيقي بالموسيقى[6]، حيث تعتزي تلك الخصوصية الفنية إلى الوقع الجمالي جراء الزخرفات و الحلي اللغوية التي وشحت الأنساق، لتفضي بها من مستوى التعبير العادي إلى مستوى التعبير الفني..

استنادا على ما سبق، " يرى أولريش بيوشل أن أي نص مهما كان نوعه يتمحور حول مجموعة من القضايا و المسائل الأسلوبية من أهمها:

1-كشف العناصر الأسلوبية المتميزة و إبرازها.

2- وصف ما بين تلك العناصر من علاقات ارتباط.

3- وصف البناء الأسلوبي بكامله.

4- شرح وظائف الأدوات الأسلوبية في هذا النص[7].

تمثل النظرة الأسلوبية مزية جمالية تجعلها مقياسا شاعريا ، " فالأسلوب يولد نتيجة انتقاء المؤلف من بين إمكانات اللغة الاختياريّة التي تقوم بينها علاقة تبادل مما يجعل من الميسور ملاحظة الفوارق الأسلوبيّة في نصوص تنتمي إلى نفس اللغة[8].

استنادا على هذا الطرح تؤدي بنا الملاحظة إلى أنّ الأسلوب انعكاس صادق لخوالج النفس ، فالإبداع حالة وعي متفردة ، حيث يكتشف الناقد الأسلوبي دلالتها، باعتبارهما نغمة خاصة في التعامل مع النص الأدبي.

الخصوصية الشعرية :

نهج الشعر العربي المعاصر منهجا إبداعيا متفردا من خلال إدارة الكلام على شاكلة خاصة، من أجل ذلك يتم التفنن في تشكيل المعاني، و تنامي النواة الشعورية لتصطبغ بمسحة جمالية، و التي تحتضن مرتكزا من مرتكزات الأثر.

و من هذا المنظور تتأسس الرؤية الشعرية الحديثة في مضمار التواصل بين القارئ و النص، " فالشعر يعتمد على شعور الشاعر بنفسه و بما حوله، شعورا يتجاوب هو معه، فيندفع إلى الكشف فنيا عن خبايا النفس أو الكون استجابة لهذا الشعور، و في لغة هي صور"[9].

و يستمد الطرح وجاهته على إبراز الشاعر لمعنى يعبر عن موقفه الانفعالي ، "و عندما تفيض نفسه و تتحرك يصدر لحنا و يشفي النفوس، و للشعر وقع خاص في الضمير، و تأثير فاضح في النفس"[10]، حيث يدخل القارئ في حالة جمالية تؤثثها معالم التجربة و الرؤية الشعرية، و دورها في تكشيف تمضهرات الأسلبة الجمالية.

تستطرف براعة الشاعر المتمضهرة في نسج أسلوبه وفق معايير الأسلبة في الصياغة الشعرية، و التي يكيل بها الأبعاد الجمالية للقصيدة، فمن منطلقات التحليل الأسلوبي" استقصاء الكثافة الشعورية التي يشحن بها المتكلم خطابه في استعماله النوعي و حسب بالي وسائل تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية و الإرادية و الجمالية[11]

تؤدي بنا الملاحظة إلى أن الكلمات تحتكم إلى دعامات صوغها و تأليفها من طرف الشاعر، ليمنحها أثرا إبداعيا استجابة للمنحنى الجمالي في القصيدة، فهي غالبا المساعدة في بناء التصوير الانفعالي، و تغيراتها الشعورية لتسرح بخيال المتلقي في المسارح الفسيحة، و تتجاوز خلالها اللغة إلى التطلع و التأويل.

مما يسوغ لنا القول أن التمويه و دهشة المعنى الأسلوبي علامة تمرر ظلالا زئبقية موشحة بهاجس إرسالي تواصلي إلى القارئ، و يتم ذلك عن طريق التغريب من خلال كسر الأسيقة الشعرية المعهودة، و الخروج عما هو بديهي، و مألوف إلى مغايرة السائد من المداليل، و اكتشاف ممرات متفردة في ترسبات المعاني.

وتعد المناهج النقدية المعاصرة أدوات للخوض في غمار العمل الأدبي، حيث " يقوم النص على تحديد أساس لكل من لغة الخطاب العادي ، و لغة الأدب فالأولى أسبق من الثانية ، و الثانية عادة ما تكون محولة عن الأولى بقصد توفر عناصر الفعاليّة الشعريّة[12] ، و اعتمادا على معطيات المنهج المتبع و ما يستتبع ذلك من طرائق و إجراءات فنية تقوى على سبر الخصوصية الفنية.

الصورة و التمويه في المعنى :

يتمثل هذا الأسلوب بأن " الشاعر ينظر بعين ملكوتية تريه الكون بصورة لا يراها غيره بلغة شديدة الكثافة تحمل شحنة انفعالية كبيرة"[13]، حيث تنسلخ دلالتها عن جدر المألوف لتعطي دلالة غاية في الرواء.

و للاستدلال على ما ذهبنا إليه نورد هذه الأسطر من قصيدة بلقيس للشاعر نزار قباني :

كان البنفسج بين عينيها ينام... و لا ينام[14]

بث هذا الأسلوب تمويها ظاهر النشاط، و سياجا تخييليا لزوجة الشاعر نزار قباني، حيث شكل ملمحا مثيرا لخلجات القارئ ، و نسج بعدا جماليا واسما للصياغة الشعرية، من خلال إدارة الكلام على الجمال الساحر ، ، و قوة تصويرية أطلقت خلالها عنان الصورة التخيلية.

و يمكن القول بأنّ " التعبير الأدبي عندما كان يود الإبانة عن داخله الانفعالي لم يجد إلا أنّ يستثمر خصائص التركيب اللغوي لينشئ بناءا لغويا له جماليّة و تركيبا خاصا"[15].

يلعب هذا التكنيك الفني دورا توقيعا جماليا، حيث أن "غموض العالم الجديد الذي يتجه إليه الجسد ينعكس على صعيد البنى الدلالية لوحداته كما ينعكس على صعيد البنية الإيقاعية و العالم الغامض عند الحداثيين عالم خصيب يبيح للإنسان أن يبني على أرضه كل ما يريده من معمارات وهمية لا يكتمل بناؤها على نحو نهائي أبدا"[16].

وظف الشعر العربي المعاصر رموزا و أساطير من الزمن الغابر تشبه تجربته الشعرية، مراوغا بذلك إدراك القارئ و من أمثلة ذلك قول نزار قباني:

بلقيس ...كانت أجمل الملكات في تاريخ بابل

بلقيس...كانت أطول النخلات في أرض العراق

بلقيس...ياوجعي و يا وجع القصيدة حين تلمسها الأنامل[17].

نلحظ أن الشاعر نزار قباني وظف في هذه الأسطر الشعرية رموزا تستلزم إدراكا ذهنيا لاستقصاء أبعادها الخفية، تمثل نخلات العراق رمز الثبات و الشموخ ، و تكمن " قيمة الرمز ليست قيمة دلالية فيها المرموز بكل تخومه كما هو شأن الإشارة، إنما هي قيمة إيحائية توقع في النفس ما لا يكون التعبير عنه بطريقة التسمية و التصريح[18]

ينخرط في هذا الأسلوب الشعري رؤى مغلفة بجغرفيات الزمن الماضي، وفق علاقة ترتبط عنقوديا بزوجة الشاعر نزار قباني التي توفيت في حادث إرهابي، و من مبررات النزوع صوب هذا المنزع تطلعات الشاعر لصوغ معادلة تساوق لذاذات موهمة تستثير المتلقي و تفتح تجاوبا جماليا .

يعبر توظيف الشاعر لملكات بابل لجمالهن الساحر عبر العصور، و يفضي بنا الطرح إلى أن " تفريغ الأسطورة من فضائها الدلالي المعهود في الشعر و تشكيلها في فضاء موازي يتناسب و الظرف التاريخي الجديد الذي يعيشه الشاعر"[19].

و هذا التنضيد مداره أن " اللجوء إلى الأسطورة في الفكر العربي المعاصر، هو استحضار للبطولة الغائبة و حنين لها و اشتياق لتاريخ غير ملوث بالطغاة و الظلمة، و عندما نستدعي البطل الأسطوري أو الحكاية الأسطورية عبر القصيدة فإن توقا شديدا يدفعنا لتقمص هذا البطل باعتباره المخلص من هذا الواقع"[20]

اتسم النص الشعري المعاصر بدلالات موهمة ، حيث وظف الشاعر المعاصر رموزا و أساطير ليضفي عليها بعدا شعريا يثير تداعيا وجدانيا، و انفعالية لدى القارئ، و تحمل مرتكزا سخيا من مرتكزات الإلهام الشعري الغامر بالطاقات الإيحائية.

و على هذا الأساس، يلعب الرمز و الأسطورة على جمع المتناقضات، و التأليف بينها على نحو يفقد شبكة العلاقات التي تنتظم القصيدة منطقيتها، فيمنح العالم توهجا جديدا، و دلالات جديدة[21].

لمس الشاعر الجوانب الفنية و الجمالية و النفسية عبر هذا الأسلوب، " فهي نوع من الهروب بخلق أجواء وهمية تحاول إقناع المجتمع المضطهد بالنشوة و الانتصار و اللذة، أي أقرب إلى التعويض عن الحالة المؤساوية التي يعيشها المجتمع أو أنها تعبير عن صراع الإنسان مع واقعه"[22]

يسوقنا الفهم إلى أن القصيدة العربية المعاصرة بجدوى جمالية من خلال تلقيحها بجرعات تكثيفية، لتجسد أبعادا رمزية إبداعية، و استنادا على ذلك تحتاج إلى قارئ حذق قادر على الغوص في الطبقات التحتية لإعادة إنتاجية.

و في سياق آخر نستدل بقول نزار قباني في قصيدة بلقيس :

شكرا لكم

شكرا لكم

فحبيبتي قُتلت ...و صار بوسعكم أن تشربوا كأسا على قبر شهيدهْ

وقصيدتي اغْتِيَلتْ..وهل من أُمة في الأرضِ..-إلا نحن – نغتال القصيدَةْ؟[23]

نلحظ في هذه الأسطر الشعرية أن لفظة الشكر هجرت دلالتها الأصلية إلى دلالة أخرى مردها أن الشاعر يستهتر بالمجرمين ، ويتهكم بهم، و هذا ما يسمى في البلاغة المُدارات أو التوريّة

التي عرفها ابن معتز في قوله: " هي أن يذكر المتكلم لفظا له معنيان ، قريب ظاهر غير مراد، و بعيد خفي هو المُردُ[24].

يعتزي أسلوب هذه الأسطر الشعرية على تأكيد حدث الحرمان الممتدة جذوره الدلالّية في السطر الشعري التي تفضي إلى موقف داخلي يجسد معاناة متفردة جسدتها لفظة " شكر "بصيغة نكرة التي اكتسبت دلالة العطاء متجاوزة الدلالة الحقيقية لأن اللغة الإيحائيّة تتجاوز المألوف في التعبير العادي، و الفصل في اللفظتين يبرره التوكيد اللفظي للجملة الأولى ، ثم تكرار معناها تاليا لها، و القصد منه استيفاء المعنى ، فالأولى زمن للتوهم ، و الثانية لتقويّة المعنى وفي اعتقادنا اختيار الشاعر موافق مع المعنى المراد الوصول إليه الذي يرمي إلى التهكم بالمجرمين.

و من أجل ذلك " تصبح الكلمة في التجربة الجمالية إشارة حرة، تم تحريرها على يد المبدع الذي يطلق عتاقها و يرسلها صوب المتلقي للتفاعل معها، بفتح أبواب خياله لها لتحدث في نفسه إثرها الجمالي"[25]

دهشة المعنى في التركيب اللوني:

يتحدد هذا النوع من خلال " خلق فضاء شعري يحمل صورا و ألوانا موحية و يكون اللون عماد الصورة و أداة فنية تقوم بها القصيدة و هو يشكل لغة جديدة تحتضن الإيحاء"[26].

نلمح صورة تنظيرية لهذا النوع بقول الشاعر نزار قباني :

الدمع الأسود فوقهما
يتساقط أنغام بيان"[27]

شكل الدمع الأسود تشكلا مغايرا انسلخ من خلاله عن جدر التواتر، فبديهيا أن لون الدموع بيضاء إلا أن الشاعر ألبسها اللون الأسود تدليلا على الحزن الممض.

تسوقنا هذه الصورة اللونية من خلال التوحيد بين متناقضين مصطبغا باللون الأبيض و اللون الأسود، حيث تألفا معا، ويصبح ظاهرا يعكس انشطار للذات، و احتواء القلب للمتناقضات، و تعبير عن معطيات من تجارب شعورية ذاتية.

نلمس في هذه الأسطر الشعرية ، حلة لغوية كساها أبهة و كسبها ملامح إغراب منقبة، توشح بها النسيج اللوني للغة الشعرية ، المصطبغة بصبغة الإغراب ، لترونق الأسلوب الشعري بجدوى جمالية متفردة كيل بها الشاعر الأبعاد الإبداعية.

استلهم الشاعر الصورة اللونية المائزة من خلال نظام معنوي تحدد سلفا، محققا إجراء أسلوبيا تضافرت فيه الرؤية الشعرية مع الملفوظات اللسانية، " فإذا رأيت البصيرة بجواهر الكلام يستحسن شعرا أو يستجيد نثرا، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول حلو رشيق، و حسن أنيق، وعذب سائغ، و خلوب رائع، فاعلم أنه ليس يُنبئك عن أحوالِ ترجع إلى أجراسِ

الحروف ، و إلى ظاهر الوضع اللغوي، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقتدحه العقل من زناده[28]

" الأدب عموما هو إبداع من منشئه، و هو عملية تذوق جمالي من المتلقي، و هدفه ليس نفعيا بل جماليا، إذ يسعى إلى إحداث الانفعال في النفس أو إثارة الدهشة الجمالية" [29]

اتسمت الرؤية الشعرية المعاصرة بمعالم إبداعية من خلال " جمع المتناقضات، و التأليف بينها على نحو يفقد شبكة العلاقات التي تنتظم القصيدة منطقيتها، فيمنح العالم توهجا جديدا، و دلالات جديدة"[30].

انتهجت الشاعر المعاصرة وجهة مغايرة، حيث انسلخ الشاعر عن معاني و مداليل، رسمت أفقا لا محدودا، يغدو فعل التلقي من خلالها تنبها شعوريا جماليا، يحاول المتلقي استجلاء المعنى التي تستتر وراء هذه البنى.

قول الشاعر في قصيدة الإله الميت لأدونيس بقوله:

أقسمت أن أكتب فوق الماء

أقسمت أن أحمل مع سيزيف

صخرته الصماء"[31]

بث أسلوب الإغراب الذي يرفده هذا السطر الشعري في قول الشاعر" فوق الماء" شاكلة متفردة في صوغ التعبير الشعري، و عليه أسعفها التقانة التي تنضوي تحت لواء الإغراب، و التي تنسكب في مدار فني إبداعي، تجتلي خصائصه بأساليب الوشي، و التحبير المنمق لألفاظه و معانيها، حيث كسرت هذه الفظة توقع القارئ و أدخلته في دائرة المفاجأة و الإدهاش.

و بناء على هذا تكاشف الأسلوبية الأساليب الشعرية المائزة، و أسرار سبكها و تحبيرها تحبيرا مميزا ، و إفراغ الشحنة الشعورية في قالب خاص إذعان بالمتلقي و تأثره طواعية بالنص، و عليه فإن " استعمال المبدع للغة مفردات و تراكيب و صور استعمالا يخرج بهما عما هو معتاد و مألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يضيف به من تفرد و إبداع و قوة جذب و أسر"[32].

انحرف الشاعر بدلالات الشعرية إلى دلالات رسمت سمات أسلوبية متفردة، و" بين الكلام العادي و الكلام الفني هي التي جعلته يتوصل إلى مفهوم الشعرية التي تعمل على استكشاف القوانين التي يكون بها الكلام العادي بمقتضاها كلا فنيا[33].

و تكمن " مهمة المسنن هي خلق سمات أسلوبية غير متوقعة من لدن أغلب القراء لأن عدم التوقع يقوي الانتباه عند القارئ ليحقق المقصدية و التأثير الأسلوبي"[34]، و من أجل ذلك فإن " التناقض الناتج عن هذا التداخل هو المنبه الأسلوبي"[35].

و ملاك الأمر في الشحنة العاطفية التي يحملها السياق الشعري، و التي يسبغ على المدركات التصويرية جمالية منضوية تحت نسق خاص، و " يمتاز هذا المبدأ بمواجهة المستقبل المفاجئ،

إذ يجد نفسه أمام نص يتسم بالإغراب، فيقف أمامها متأملا مبهورا، و محاولا الإمساك بخيوط الجدة و المفاجأة فهي مصدر اللذة، و منبع الاستقبال الجمالي الدافع إلى استشراف النص و إثارة ممكناته"[36].

ركوحا إلى ما سبق، فإن " موضوع التحليل الأسلوبي هو الوهم الذي يخلقه النص في ذهن القارئ، و هذا الوهم ليس بالطبع خيالا خالصا و لا تصورا مجانيا فهو مشروط ببنيات النص[37]، و التي جسدت رؤية الشاعر في خضم التجربة الشعورية في النص .

و يقول أدونيس في هذه الأسطر الشعرية:

أن في القمر الحمراء يصنع الأعاجيب

عندما يتغطى بالغيم

لا تتسع إلا لمراكب الحلم

نوافذ – أقراط في أذان النجوم"[38]

خلق الشاعر بعدا أدبيا و شعريا ذا مسحة جمالية بقوله أقراط في آذان النجوم ، حيث يمتاح من الرؤية الشعرية و المجال الإدراكي في آن واحد، تعتزي إلى الخواص البيانية المسئولة عن مكاشفة خصوصية تموقع في خضم متعة التخفي المنبثقة عن عالم التجلي.

ينم هذا التماهي الأسلوبي عن الإغراب في حالة تسامي اعترت الشاعر، تدليلا على ذلك يقول الجاحظ " لأن الشيء من غير معدنه أغرب، و كلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، و كلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، و كلما كان أطرف كان أعجب، و كلما كان أعجب كان أبدع"[39].

إذ يروم الشاعر إلى استمالة القارئ من خلال كسر رتابة المتوالية التعبيرية حتى يتم بلوغ بلاغة القول الشعري بكل مستتبعاته الإبداعية" فالشاعر الحق هو الشاعر الذي يقدم لنا في شعره عالما شخصيا خاصا لا مجموعة انطباعات تزيينات، إذ كل إبداع هو تجاوز و تغيير"[40].

و يمكن القول أنه " تخضع أفعال النص في أنساقها اللغوية إلى المنطق الأسلوبي الذي يخضع بتوجيهها نسقيا بوصفها ظاهرة لغوية في المقام الأول و هذه الظاهرة اللغوية التي يصفها بلومفيد في هذا السياق بأنها سلسلة من المنبهات تتلوها استجابات تتحول هي الأخرى إلى استجابات أخرى في حركة دائرية تواصلية دائبة تنهض بها أفعال النص و تقود إلى كوننة النص و تفضئته بوصفه قيمة نفسية و حدسية شاملة"[41].

ليؤسس بذلك " النص فضائيا على نصفين نص موجود و تقوله اللغة، و نص غائب بقوله قارئ منتظر و بين النص الموجود لغة و الغائب – قراءة- يتراءى دور أفعال النص في تحريض منطقة القراءة و إثارتها لصناعة مباهجها القرائية بتشغيل آليتي الغياب و الانتظار و تحريكهما باتجاه التواصل و تحقيق وحدة النص"[42]

صفوة القول، اتسم الشعر العربي المعاصر بتشكيلية نسجية و بعدا جماليا توقيعيا غاية في الرواء، و تعزى هذه المعطيات إلى إبداعية في نسج الخيال عن طريق الدهشة في صناعة المعاني ، الذي أكسبها أسلبة منمقة، و حلية لغوية توشحت بها القصائد الشعرية، لتبث ارتساما انفعاليا و وجدانيا لدى القارئ، و يحاول بدوره تكشيف حمولاتها الخفية.

قائمة الهوامش و المراجع :

1- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، تحقيق: محمد الحبيب ابن خوجة، دط: دار الغرب الإسلامي ، بيروت لبنان،دت،ص:364.

2- عدنان حسين بن قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ب ط،الدار العربية ، فلسطين،2001، ص 48.

3- عبد السلام المسّدي : الأسلوبية و الأسلوب ،ط3:الدار العربية للكتاب،تونس،1982، ص: 102

4- المرجع نفسه، ص 36/35.

5- المرجع نفسه، ، ص: 76 – 77

6- المرجع السابق، عدنان حسين، ص 107.

7- رامي علي أبو عيشة، اتجاهات الدرس الأسلوبي في مجلة فصول، ط1،دار ابن الجوزي للنشر و التوزيع، المملكة الأردنية، 2010،ص 182/181.

8- صلاح فضل :مبادئ علم الأسلوب وإجراءاته ،ط1: دار الشروق، القاهرة ،مصر،1998، ص:116.

9-سمية حسن علي الرقيبات، الرؤية و التشكيل الجمالي في شعر الأسر و السجن في العهد العباسي، إشراف: محمد محمود الدروبي، رسالة ماجستير، جامعة آل البيت كلية الآداب و العلوم الإنسانية، 2013/2012، ص 169.

10- محمد علي زكي صباغ، البلاغة الشعرية في كتاب البيان و التبيين للجاحظ، إشراف: ياسين أيوب،بيروت لبنان، ط1، الدار النموذجية،1998 ، ص 325/324.

11- المرجع السابق، عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص 41

12-مصطفى السعدني:العدول أسلوب تراثي في نقد الشعر ، ب ط: دار هاجر لتصوير و الطباعة بنها مصر ،1409ه، ص 28.

13- ثائر العذري، ، في تقنيات التشكيل الشعري و اللغة الشعرية،الجزائر، رند للطباعة و النشر و التوزيع،2011ص 59.

14- نزار قباني،الأعمال الشعرية الكاملة،ط2،،منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، 1998، ج4 ص 25.

15-إبراهيم بن منصور التركي : العدول في البنية التركيبية قراءة في التراث البلاغي ، مجلة جامعة أم القرى ج19: العدد40،قسم الأدب و البلاغة و النقد، 1428هـ،2000، ص: 548

16- المرجع السابق، عدنان حسين، ص 253.

17- نزار قباني،الأعمال الشعرية الكاملة، ص11/10.

18- محمد فتوح أحمد، الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، ط2، دار المعارف، مصر، 1978، ص 203

19-فتيحة كحلوش، الخطاب الشعري العربي المعاصر من استبدادية السلطة إلى حركية الإبداع، إشراف: يحي الشيخ صالح، أطروحة دكتوراه علوم، جامعة منتوري قسنطينة، كلية الآداب و اللغات، الجزائر، 2006/2005، ص 299

20- ديانا ماجد حسين ندى، الأسطورة و الموروث الشعبي في شعر وليد سيف، إشراف: نادر قاسم، مذكرة ماجستير في اللغة العربية، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، 2013،ص 86.

21- عبد الله أحمد المهنا، الحداثة و بعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، المجلد 19، العدد 3، الكويت، 1988ص 615

22- منتظر عبد الخضر ساجت، اتجاهات نقد النص الشعري في مجلة أقلام، إشراف حسين عبود الهلالي، مذكرة الماجستير في اللغة العربية، جامعة البصرةالعراق،، 2010، ص 70.

23- نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 9.

24- أبو العباس عبد الله ابن معتز : البديع ، تحقيق : عرفان مطرجي، ط1: مؤسسة الكتب الثقافية للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان، 1433هـ، 2012م ص: 105

25- عبد الله الغذامي، تشريح النص، مقاربة تشريحية لنصوص شعرية، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص 18.

26- محمد بلعباسي، شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة بحث في كشف عن آليات تركيب لغة الشعر، إشراف عز الدين باي، الجزائر،جامعة وهران كلية الآداب و اللغات، 2015/2014.ص 108.

- نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص 403. 27

28- عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، تحقيق: عبد الحميد الهنداوي، ط1: دار الكتب العلمية ،بيروت2001، ص 15.

29- المرجع السابق، عبد الله الغذامي، ص 141.

30- المرجع نفسه، ص 615.

- أدونيس الأعمال الشعرية أغاني مهيار الدمشقي و قصائد أخرى، دار المدى للثقافة، سوريا، 1996، ص .236 31

32- أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية،ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، 2005، ص 7.

33- المرجع السابق، عدنان حسين، ص 105.

34- ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ، تر: حميد لحميداني، الدار البيضاء، المغرب،ط1، دار النجاح الجديدة،1993،ص 6.

35- المرجع نفسه، ص 56.

36- مطير بن سعيد بن عطية الزهراني، استقبال النص عند الجاحظ، إشراف: محمد بن علي فرغلي الشافعي، مذكرة ماجستير،السعودية، جامعة أم القرى، 2004، ص 18.

37- ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ص 8

- أدونيس، تنبأ أيها الأعمى،ط2، دار الساقي، بيروت، لبنان، 2005، ص 185/184. 38

39- أبو عثمان بن عمرو الجاحظ، البيان و التبيين، ج2، تح: عبد السلام محمد هارون،القاهرة، مصر، مكتبة الخانجي،1998، ص 90/89

40- بشير تاووريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص 538.

41- محمد صابر عبيد، تأويل متاهة الحكي في تمظهرات الشكل السردي، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، 2011، ص 5.

42- المرجع نفسه، ص 6.

قضيّةُ التناوبِ على ضَوءِ الاستعمالِ القرآنيِّ المُحكَمِ لحروفِ الجرّ

نماذج من التعبيرِ القرآنيِّ

إعداد : و ائل عبد الله حسين محيي الدين طالب دكتوراه – قسم اللغة العربيّة- جامعة النجاح الوطنيّة- فلسطين

Wael.tahaineh@hotmail.com

المُلخّص

استحوذت قضيّة (التناوب بين حروف المعاني) في اللغة وفي القرآن، على اهتمام كثيرٍ من الباحثين، قديمًا وحديثًا، وتعدّدت آراؤهم حول تلك القضيّة، وقد أشارت هذه الدراسة إلى أبرز تلك الآراء، في ضوءِ الاستعمالِ المُحكَمِ والدقيقِ لحروفِ الجرِّ في القرآنِ الكريمِ، وما يترتّب على ذلك من أحكامٍ، ودلالاتٍ تربويّةٍ ونفسيّةٍ، وغيرها، مؤكّدةً من خلال ذلك على دقّة التعبير القرآني في استعمالِ كلماتِه، ونفي ما ذهب إليه عددٌ من النحاةِ واللغويّين بوجودِ ظاهرةِ التناوبِ بين حروف المعاني في القرآن.

الكلمات الدالّة: تناوب، حروف المعاني، التعبير القرآني، الاستعمال المحكم، دلالة الاستعمال

Absract

the issue of reciporical or rotation in tge letters of meanings in the language and in the Holy Quran has captured the interest of many old and new researchers, and their opinions have been varied in this issue.

This study has pointed to the most prominant of these views in the light of the accurate use of the prepositions letters in the Holy Quran, in addition to the consequents that follow such as the educational and psychological implications that emphasazing the accuracy if the Quranic expressions in using its words. He denied the fact that a number if grammarians and linguists spoke of the reciporical or rotational phenomenon between the letters of meanings in the Holy Quran.

يختارُ التعبيرُ القرآنيُّ ألفاظَه، ويستخدمُها بدقّة بالغةٍ، تكادُ تؤمنُ معها بأنّ هذا المكانَ إنّما خُلقت لهُ هذه اللفظةُ دون سواها. ولا تقتصرُ عنايةُ القرآنِ في اختيارِ ألفاظِه، بل نراهُ يُوجّه المسلمينَ إلى مثلِ هذه الدقّةِ، ويُنبّهُهم إلى أخطاءٍ وقعت، جرّاءَ استعمالِ ألفاظٍ في غيرِ موضِعِها، مُرشدًا في الوقتِ نفسِه إلى البديلِ الصحيحِ الذي يجبُ استعمالُه، انظر إليه في قولِه: ﴿**يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَقُولُوا رَاعِنَا وَقُولُوا انظُرْنَا وَاسْمَعُوا وَلِلْكَافِرِينَ عَذَابٌ أَلِيمٌ** ﴾[1]، وكذلك قولِه

[1] البقرة: 104

تعالى:﴿ قَالَتِ الْأَعْرَابُ آمَنَّا قُل لَّمْ تُؤْمِنُوا وَلَكِن قُولُوا أَسْلَمْنَا وَلَمَّا يَدْخُلِ الْإِيمَانُ فِي قُلُوبِكُمْ ﴾[1]، فالنهيُ عن قولِ:" راعنا" لدلالتِها السيّئةِ في الاستعمالِ اليهوديّ، إذ كانوا يتسابّون بها[2]، وتعني: الأرعن، وضعيف العقلِ، والأحمق[3]. كذلك النهيُ عن قولِ: " آمنّا" لوجود فرقٍ بينَ الإيمانِ والإسلامِ، ولأنّ للإيمانِ متطلّباتٍ تتجاوزُ النُطقَ باللسانِ، إلى التصديقِ بالقلبِ والجوارحِ، وحالُهم لم يكنْ كذلكَ، إنّما كانَ ادّعاءً باللسانِ، دونَ أنْ يقر في القلبِ.

وقد يطنّ ظانٌّ أنَّ مثلَ هذهِ الدقّةِ تقتصرُ على الأسماءِ والأفعال، دونَ أنْ يكونَ للحروفِ نصيبٌ من هذه العناية، إذ يُمكنُ للمرء أن يستخدمَ حرفًا مكانَ حرفٍ آخرَ، أو أنْ يحذفَ حرفًا، أو يزيدَ آخرَ، دونَ الإحساس بتغيّرٍ كبيرٍ في المعنى، ومثلُ هذا الظنّ، وإنْ وُجدَ له استعمالٌ في لغتِنا نحنُ البشرَ، فإنّ ذلك ممّا يتعذّرُ وجودُه في الاستعمالِ القرآنيّ، حيثُ الحروفُ فيها تُصنعُ من المعاني والدلالات، مثلَ ما تُصنعُ الأسماءُ والأفعالُ، بلْ إنّ الحرفَ في سياقٍ لغويٍّ، قد يحملُ- أحياناً- من الدلالةِ ما لا تحملُه جملةً كاملةً بكلّ أركانِها، ولهذا فقد شبّه بعضُهُم الحروفَ في الجملةِ بالجهازِ العصبيّ في الجسمِ " فهو– دونَه – لا يقفُ على ساقٍ، ولا يقوى على معنى"[4] انظر إلى الفرقِ في الدلالةِ بين قولِنا: دعا لي، ودعا عليّ، وفي قولِنا: رغبَ في الشيءِ، ورغبَ عن الشيءِ. ولأجلِ هذه الأهميّةِ التي تُمثّلها الحروفُ في التعبيرِ القرآنيّ، فقد كانَ النصُّ القرآنيُّ ميدانًا للبحث " لأنّه نصٌّ يُؤدي فيه الحرفُ دلالاتٍ مهمّةً، فمن خلالِ معناه يُشرعُ الحُكمُ، وتُبنى عليه القاعدة"[5]

وانطلاقًا من تلك الدقّةِ في الاستعمالِ القرآنيّ للمفرداتِ بشكلٍ عامٍ، والحروفِ بشكلٍ خاصّ، فإنّنا بحاجةٍ إلى إعادةِ النظرِ في جانبٍ من الإرثِ اللغويّ الذي ورثناهُ من علمائِنا القدامى؛ حيثُ تناولوا عدداً من المسائل اللغويّة، وقال فريقٌ منهم بتناوب حروف المعاني، ودلّلوا على رأيِهم بشواهدَ من القرآنِ والشعرِ، فقد (ذهبَ الكوفيّون على خلافِ البصريّين إلى قبولِ تناوبِ حروفِ الجرّ في الوظيفةِ دونَ تأويلٍ، أو تضمينٍ، عن طريقِ الاحتجاجِ، ورصدِ الشواهدِ التي استدعت

---

[1] الحجرات: 14

[2] النسفي، أبو البركات عبد الله بن أحمد بن محمود حافظ الدين، تفسير النسفي، تحقيق: يوسف علي بديوي، دار الكلم الطيّب، بيروت- لبنان، ط1، 1998، ج1/ 117

[3] ينظر: ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمّد بن مكرم الإفريقي المصري، لسان العرب (ر ع ن) دار صادر، بيروت- لبنان، ط3، 1994، وابن فارس، احمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، 1979، ج2/ 408، و البغوي، أبو محمّد الحسين بن مسعود، معالم التنزيل في تفسير القرآن، تحقيق :عبد الرزاق المهدي، وآخرين، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، ط1، 1420هـ

[4] أبو عودة، عودة، شواهد في الإعجاز القرآني: دراسة بلاغيّة لغويّة، دار عمّار، عمّان- الأردن، ط1، 1998، ص 56

[5] العبادي، صادق فوزي، التناوب بين حروف المعاني في النصّ القرآني: الدلالات والمعاني، مجلّة الكليّة الإسلاميّة الجامعة، مجلّد9، عدد30، ص647

كثرتُها إلى تشكيلِ ظاهرةٍ لغويّةٍ، لا يمكنُ إنكارُها)[1]، وجاءَ في الجزءِ الثاني من الخصائصِ "باب في استعمالِ الحروفِ بعضِها مكانَ بعض": هذا بابٌ يتلقّاهُ الناسُ مغسولًا ساذجًا من الصنعةِ، وما أبعدَ الصوابَ عنه، وأوقفهُ من دونِه)[2]، فيما ذهبَ البصريّونَ إلى(أنّ أحرفَ الجرِّ لا ينوبُ بعضُها عن بعضٍ بقياس، كما أنّ أحرفَ الجزمِ، وأحرفَ النصبِ كذلك، وما أوهمَ ذلك فهو عندَهُم إمّا مؤوّلٌ تأويلًا يقبلُه اللفظُ،... وإمّا على تضمينِ الفعلِ معنى فعلٍ يتعدّى بذلك الحرف)[3]

لقد وقفَ القدماءُ، في مواضعَ كثيرةٍ في كتبِهم ،عندَ ما أسمَوْهُ تبادلَ معاني الحروف، وناقشوا معاني التراكيبِ من خلالِها، فقد ذكرَ أبو عبيدةَ في (مجازِ القرآنِ) تبادلَ معاني الحروفِ بينَ (عن والباء)[4]، كما في قولِه تعالى: ﴿ **وَمَا يَنطِقُ عَنِ الْهَوَى**﴾[5]، وبين (إلّا والواو)[6] كما في قولِه تعالى: ﴿ **وَمِنْ حَيْثُ خَرَجْتَ فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ وَحَيْثُ مَا كُنتُمْ فَوَلُّوا وُجُوهَكُمْ شَطْرَهُ لِئَلَّا يَكُونَ لِلنَّاسِ عَلَيْكُمْ حُجَّةٌ إِلَّا الَّذِينَ ظَلَمُوا مِنْهُمْ**﴾[7]

كما قالَ الأخفشُ بالتناوبِ بَيْنَ (إلى والباء)[8] واستشهدَ بقولِه تعالى:﴿ **وَإِذَا خَلَوْا إِلَى شَيَاطِينِهِمْ قَالُوا إِنَّا مَعَكُمْ**﴾[9]، وبين (إلى ومع)[10] كما في قولِه تعالى: ﴿ **فَلَمَّا أَحَسَّ عِيسَىٰ مِنْهُمُ الْكُفْرَ قَالَ مَنْ أَنصَارِي إِلَى اللَّه**﴾[11]، وكذلك في قولِه تعالى: ﴿**يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا كُونُوا أَنصَارَ اللَّهِ كَمَا قَالَ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ لِلْحَوَارِيِّينَ مَنْ أَنصَارِي إِلَى اللَّه**﴾[12]

وبَيْنَ (من وعلى) كما في قولِه تعالى: ﴿**وَنَصَرناهُ مِنَ القَومِ الَّذينَ كَذَّبوا بِآياتِنا**﴾[13]، وبَيْنَ (الباء وعلى)، كما في قولِه تعالى: ﴿**وَمِنْ أَهْلِ الْكِتَابِ مَنْ إِن تَأْمَنْهُ بِقِنطَارٍ يُؤَدِّهِ إِلَيْكَ وَمِنْهُم مَّنْ إِن تَأْمَنْهُ بِدِينَارٍ لَّا يُؤَدِّهِ إِلَيْكَ إِلَّا مَا دُمْتَ عَلَيْهِ قَائِمًا**﴾[14]، وبَيْنَ (في وعلى)، كما في قولِه تعالى: ﴿**فَلَأُقَطِّعَنَّ**

---

[1] ينظر: السامرائي، فاضل صالح، معاني النحو، دار الفكر، عمّان- الأردن، ط2، 2003، ج3، ص 6

[2] ابن جنّي، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق: محمّد علي النجّار، دار الكتب المصريّة، د.ت، ج2، ص306.

[3] ابن هشام الأنصاري، أبو محمّد عبد الله جمال الدين بن يوسف بن أحمد، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: محمّد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصريّة، صيدا- بيروت، 1991، ج1، ص131 .

[4] أبو عبيدة، مَعمر بن مثنّى التَيميّ، مجاز القرآن، عارضه بأصوله وعلّق عليه: محمّد فؤاد سزكين، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ج2/ 236

[5] النجم: 3

[6] أبو عبيدة، مجاز القرآن، ج1/ 60

[7] البقرة: 150

[8] الأخفش الأوسط، أبو حسن سعيد بن مسعدة، معاني القرآن، تحقيق: هدى محمود قراعة، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط1، 1990، ج1، 51.

[9] البقرة: 14

[10] الأخفش الأوسط، معاني القرآن، 51

[11] آل عمران: 52

[12] الصف: 14

[13] الأنبياء: 77

[14] آل عمران: 75

أيدِيَكُم وَأَرجُلَكُم مِن خِلافٍ وَلَأُصَلِّبَنَّكُم في جُذوعِ النَّخلِ وَلَتَعلَمُنَّ أَيُّنا أَشَدُّ عَذابًا وَ أَبقى﴾[1]، وبَيْنَ (ثمّ والواو)، كما في قولِه تعالى: ﴿**وَلَقَد خَلَقناكُم ثُمَّ صَوَّرناكُم ثُمَّ قُلنا لِلمَلائِكَةِ اسجُدوا لِآدَمَ فَسَجَدوا إِلّا إِبليسَ لَم يَكُن مِنَ السّاجِدينَ﴾**[2]، وبَيْنَ (الباء وفي)، كما في قولِه تعالى:﴿ **وَآخَرونَ اعتَرَفوا بِذُنوبِهِم خَلَطوا عَمَلًا صالِحًا وَآخَرَ سَيِّئًا عَسَى اللَّهُ أَن يَتوبَ عَلَيهِم إِنَّ اللَّهَ غَفورٌ رَحيمٌ﴾**[3].

كما ذكرَ الفرّاءُ في كتابِه (معاني القرآن) مسألةَ تبادلِ معاني الحروف بَيْنَ (من وعلى)[4]،كما في قولِه تعالى:﴿ **إِنَّمَا جَزَاءُ الَّذِينَ يُحَارِبُونَ اللَّهَ وَرَسُولَهُ وَيَسْعَوْنَ فِي الْأَرْضِ فَسَادًا أَن يُقَتَّلُوا أَوْ يُصَلَّبُوا أَوْ تُقَطَّعَ أَيْدِيهِمْ وَأَرْجُلُهُم مِّنْ خِلَافٍ أَوْ يُنفَوْا مِنَ الْأَرْضِ﴾**[5]، وبَيْنَ(على واللام)، كما في قولِه تعالى:﴿ **مَا أَنتُمْ عَلَيْهِ بِفَاتِنِينَ﴾**[6]، وبَيْنَ(في وعلى)[7]، كما قولِهِ تعالى:﴿**وَاتَّبَعُوا مَا تَتْلُو الشَّيَاطِينُ عَلَىٰ مُلْكِ سُلَيْمَانَ وَمَا كَفَرَ سُلَيْمَانُ﴾**[8]، وكقوله:﴿ **وَلَأُصَلِّبَنَّكُم في جُذوعِ النَّخلِ﴾**[9]، وبَيْنَ(أو وبل)[10]، كما في قولِه تعالى:﴿ **وَأَرْسَلْنَاهُ إِلَىٰ مِائَةِ أَلْفٍ أَوْ يَزِيدُونَ﴾**[11]

وبَيْنَ(في ومن)[12]، كما في قولِه تعالى:﴿ **أَلَّا يَسْجُدُوا لِلَّهِ الَّذِي يُخْرِجُ الْخَبْءَ فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَيَعْلَمُ مَا تُخْفُونَ وَمَا تُعْلِنُونَ ﴾**[13]، وبَيْنَ(اللام وفي)[14]، كما في قولِهِ تعالى:﴿ **وَنَضَعُ المَوازينَ القِسطَ لِيَومِ القِيامَةِ﴾**[15].

ولم يقتصر القولُ بالتناوبِ على علمائِنا القدماءِ، بل تَبِعَهُم كثيرٌ من المُحْدَثين، وقد خلصَ بعضُهُم إلى أنّ التناوبَ حقيقةٌ راسخةٌ، حيث يقولُ حجّاج عبد الكريم:" إنّ ظاهرةَ التناوبِ بين حروفِ العطفِ هي حقيقةٌ لغويّةٌ ثابتةٌ، قد نصّ عليها، ونقلَها كثيرٌ مِن أئمّةِ اللغةِ والنحوِ، وإذا

---

[1] طه: 71

[2] الأعراف: 11

[3] التوبة: 102

[4] الفرّاء، أبو زكريّاء يحيى بن زياد، معاني القرآن، تحقيق: أحمد يوسف نجاتي، ومحمّد علي النجّار، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط2، ج306/1

[5] المائدة: 33

[6] الصافات: 162

[7] الفرّاء، معاني القرآن، ج63/1، كذلك ج2/ 186

[8] البقرة: 102

[9] طه: 71

[10] الفرّاء، معاني القرآن، ج393/2

[11] الصافات: 147

[12] الفرّاء، معاني القرآن، ج2/ 391

[13] النمل: 25

[14] الفرّاء، معاني القرآن، ج2/ 205

[15] الأنبياء: 47

كان الأمرُ كذلك، وأنّها قد ثبتَت، ورُويَت عن السلفِ، فلا يجوزُ ابتداءً استبعادُها، والعدولُ عنها في التحليل النحوي"[1]، فيما وقفَ آخرونَ موقفًا أبطلَ فيه قولَ الكوفيّينَ والبصريّينَ معًا؛ لعدمِ استحكامِ أدلّتِهم في هذهِ المسألةِ، كما يقول الجباليُّ، متّفقًا في ذلكَ مَعَ مَنْ يرى المسألَةَ مُعجميّةً، ويضيفُ عليهم أنّها يُمكنُ أن تكونَ من قبيلِ المشتركِ اللفظيّ[2]

لكن هل الأمرُ بهذه الصورةِ التي أطلقَ عليها عددٌ من اللغويّين (تبادل معاني الحروف)، أم إنَّ الاستقراءَ لمواطنِ استعمالِ الحروفِ في التعبيرِ القرآنيِّ، يرفضُ التسليمَ بما ذكروه، ويُلزمُنا إعادةَ النظرِ من جديدٍ بهذه الفكرةِ؛ لنؤكّدَ من خلالِ التعبيرِ القرآنيّ المُحكَمِ، وما يترتّبُ عليه من دلالاتٍ عميقةٍ، أنّ الساحةَ اللغويّةَ القرآنيّةَ لا تصلحُ بالكاملِ لكلّ المسلّماتِ اللغويّة التي اصطلح عليها عددٌ من القدماء، في دراساتهم للغة واستعمالاتها، بل إنّ تبنّي مثلَ هذا الرأيِ جملةً وتفصيلًا سيؤدي إلى اضطرابٍ دلاليّ، " ويحيلُ اللغةَ إلى فوضى عارمة"[3]

لم يكن هذا البحثُ استقراءً لكلّ الآياتِ التي استعملت حروفَ الجرّ والعطفِ، فتلك مهمّةٌ تحتاجُ إلى دراساتٍ وطواقمَ من الباحثين، إنّما تمّ الاقتصارُ على نماذجَ من التعبيرِ القرآنيّ، بما يكفلُ تسليطَ الضوءِ على مشكلةِ البحثِ، ويساعدُ في توضيحِ الفروقاتِ الدلاليّةِ التي تترتّبُ على الاستعمالاتِ القرآنيّةِ لحروفِ المعاني.

وحتى تكونَ المسألةُ أكثرَ وضوحًا، فإنّ الباحثَ سيذكرُ نماذجَ من التعبيرِ القرآنيّ؛ علّنا نتبيّنُ من خلالِها تلك الدقّة التي لا يستوي معها القولُ بتبادلِ معاني الحروفِ، وأنّ ما قد يُستعملُ في لغتنا نحن البشر، ليسَ بالضرورةِ أن ينسحبَ على التعبيرِ القرآنيّ، حتى وإن كان بلسانٍ عربيٍّ مبينٍ. لننظرَ إلى قولهِ تعالى: ﴿ **الَّذِينَ هُمْ عَن صَلَاتِهِمْ سَاهُونَ**﴾[4]، فلو سلّمنا بفكرةِ التبادلِ بين حروفِ المعاني، وجَعلنا (في) مكان (عن)، فإنّ الويلَ سيطالُ الناسَ جميعاً، ومَن الذي لا يسهو في صلاتِه؟ أليس كلُّ مصلٍّ يسهو في صلاته، حتّى كبار الصحابةِ- رضوان الله عليهم، فلقد رُويَ عن سيدنا عمرَ بن الخطاب- رضيَ اللهُ عنه – قوله:" إنّي لأجهّزُ جيشي، وأنا في الصلاة"[5]

وبالعودةِ إلى استعمالِ التعبيرِ القرآنيّ لحرفِ الجرّ(عن)، فإنّه، بذلك، يَقصُرُ الويلَ على الذين يتركون الصلاةَ تهاونًا بها، ويعني، أيضاً، جموعَ المنافقين الذين إنْ صلّوا لا يرجونَ للصلاةِ ثوابًا، وإنْ تركوها لا يَخشَون عليها عقابًا، فشتّان- إذن – بَينَ حرفٍ تطالُ دلالَةُ استعمالِه كلَّ

---

[1] عبدالكريم، حجاج أنور، التناوب في المعنى بين حروف العطف : دراسة في القرآن الكريم، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، 2014، عدد12، ص233.

[2] الجبالي، حمدي، مظاهر من التباين اللهجيّ في (معاني القرآن) للفرّاء، مجلّة اتّحاد الجامعات العربيّة للآداب، مجلّد4، عدد2، 2007، ص 211.

[3] البار، ابتهال محمّد عليّ، ظاهرة تناوب حروف الجرّ في الدرس النحوي، مجلة فكر وإبداع، مارس 2017، ص159.

[4] الماعون: 5

[5] البخاري، محمّد بن إسماعيل، صحيح البخاري، تحقيق: محمّد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، ط1، 1422هـ. ج2/ 67.

المسلمين، وآخرَ يُقلّصُ الدائرةَ، ويقصرُها على جماعةٍ معيّنين، فينجو بذلك الجمعُ الأكبرُ من المسلمين.

وفي قولهِ تعالى:﴿ **قالَ آمَنتُم لَهُ قَبلَ أَن آذَنَ لَكُم إِنَّهُ لَكَبيرُكُمُ الَّذي عَلَّمَكُمُ السِّحرَ فَلَأُقَطِّعَنَّ أَيدِيَكُم وَأَرجُلَكُم مِن خِلافٍ وَلَأُصَلِّبَنَّكُم في جُذوعِ النَّخلِ وَلَتَعلَمُنَّ أَيُّنا أَشَدُّ عَذابًا وَأَبقى** ﴾[1]، فقد ذكرَ أبو عبيدةَ والأخفشُ أنّ (في) بمعنى (على)، وكذلك فسّرها الشوكانيّ[2] ، والقرطبيّ[3]، واستشهد بقول سويد بن أبي كاهل:

همُ صلّبوا العبديَّ في جذع نخلةٍ فلا عَطَست شيبانُ إلا بأجدعا[4]

وقد ردَّ الرازيُّ في تفسيرِه هذا القولَ، وضعّفَه، ورأى أنّ القولَ بأنّ (في) بمعنى (على) ضعيفٌ، ويُفسّرها بأنّها تشبهُ تمكّنَ المصلوبِ في الجذعِ بتمكّنِ الشيءِ الموعى في وعائِه[5]، ومثله قالَ الزمخشريُّ في كشّافِه[6]، وذكرَ أبو السعود في تفسيرِه أنَّ إيثارَ كلمةِ(في) للدلالَةِ على إبقائِهم عليها زمانًا مديدًا، تشبيهًا لاستمرارِهم عليها باستقرارِ المظروفِ المشتمل عليه[7]، والذي يبدو للباحثِ أنّ إيثارَ كلمةِ (في) جاء ليُقدّمَ كشفًا نفسيًّا يَشي بحجمِ الحقدِ والغيظِ اللذيْن كانا يعتملان في نفسِ فرعونَ...إنّه لا يريدُ تصليبَهُم على جذوعِ النخلِ وحَسْب، بل يريدُ- لشدّة غيظِه وحقدِه – إدخالَ أجسامِهم داخلَ الجذعِ، فهو صَلبٌ مصحوبٌ بِدَفعٍ وضغطٍ على الأجسامِ والجذوعِ؛ كي تتداخلَ في بعضِها، في صورةٍ تكشفُ عن كراهيةٍ شديدةٍ، ونفسٍ تتميّزُ من الغيظِ، وما كان للحرف (على) أنْ ينهضَ بذلك المعنى، لذلك وَجَدْنا التعبيرَ القرآنيَّ قد آثرَ استعمالَ (في)؛ ليكشفَ من خلالِها هذا عن تلك الدلالةِ العميقةِ. " فالحرفُ (على) لا يُمْكنُه أن يحقّقَ عندَ استعمالِه لفظًا في موضعِ (في) الغايةَ الدلاليّةَ التي تتناسبُ وفحوى الخطابِ على لسانِ فرعونَ؛ لأنَّ الحرفَ (على) يوحي بِعُلوّ

---

[1] طه: 71

[2] الشوكاني، محمّد بن علي بن محمّد، فتح القدير الجامع بين فنيّ الرواية والدراية من علم التفسير، تحقيق: سيّد إبراهيم، دار الحديث، القاهرة، 2003.

[3] القرطبي، شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد بن أبي بكر بن فرح الأنصاري الخزرجي، الجامع لأحكام القرآن، تحقيق: أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، دار الكتب المصريّة، القاهرة، ط2، 1964م

[4] المبرد، محمّد بن يزيد، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1997، ج3، 73، والخصائص، ج1، 96، وكذلك أبو الحسن احمد بن فارس بن زكريّا، الصاحبي في فقه اللغة العربيّة ومسائلها وسنن العرب في كلامها، علّق عليه ووضع حواشيه: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلميّة، بيروت- لبنان، 1971، ص 114

[5] ينظر : الرازي، أبو عبد الله محمد بن عمر بن الحسن بن الحسين التيمي الرازي الملقب بفخر الدين التفسير الكبير، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، ط2، 1420هـ ، ج22/ 76

[6] الزمخشري، جار الله أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، ط3، 1407هـ، ج3/ 76

[7] أبو السعود، محمّد بن محمّد بن مصطفى العمادي الحنفي، تفسير أبي السعود، تحقيق: خالد عبد الغني محفوظ، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ج439/5

أتباعِ موسى، عليه السلام، من السحرةِ على جذوعِ النخلِ، وهذا لا يعملُ على إطفاءِ نارِ الحقدِ في نفسِ فرعونَ تجاهَ أعدائِه وهم موتى"[1]

كما يحقّقُ التعبيرُ القرآنيُّ جانبًا تربويًّا من خلال حُسنِ اختيارِه لألفاظِه، وإيثارِه لحرفٍ دونَ آخرَ، كما في قولِه تعالى: ﴿**يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا مَن يَرْتَدَّ مِنكُمْ عَن دِينِهِ فَسَوْفَ يَأْتِي اللَّهُ بِقَوْمٍ يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُ أَذِلَّةٍ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ أَعِزَّةٍ عَلَى الْكَافِرِينَ يُجَاهِدُونَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ وَلَا يَخَافُونَ لَوْمَةَ لَائِمٍ**﴾[2]، فليسَ المرادُ بكَوْنِهم أذلّةً أنّهم مُهانون، بل إنّ المرادَ المبالغةُ في وصفِهم بالرفقِ، ولينِ الجانبِ، واستعمالُ التعبيرِ القرآنيّ لـ (على) دونَ (اللام) يحملُ دلالةً مهمّةً، فـ(على) كما جاء عند سيبويه، وغيره، فهي للاستعلاء[3]، وكأنّ القرآنَ، وهو يطالبُ المؤمنَ بأن يعطفَ ويذلَّ لأخيه المؤمن، يُخبرُه أنّه بِتذلّله يزدادُ رفعةً وعُلُوًّا، وأنَّ هذا التذلّلَ لن يُنقصَ من قَدْرِه شيئًا...إنّه الشامخُ رغمَ تذلّله، منتصبُ القامةِ رغم انحناءتِه الليّنةِ لأخيه...إنّه عُلوُّ المنصبِ، والفضلِ، والشرفِ، وهذا ما يدلُّ عليه الاستعمالُ القرآنيُّ لحرفِ الجرِّ (على) دونَ سواه، أمّا استعمالُه لذاتِ الحرفِ في قولِه:" أعزّةٍ على الكافرين) فهو منسجمٌ تمامًا مع استعلاءِ المؤمنِ على الكافر، وشدّتِه عليه ﴿**مُّحَمَّدٌ رَّسُولُ اللَّهِ وَالَّذِينَ مَعَهُ أَشِدَّاءُ عَلَى الْكُفَّارِ رُحَمَاءُ بَيْنَهُمْ**﴾[4] . جاء في تفسيرِ الرازي: "أنّه تعالى ذكرَ كلمةَ(على) حتى يدلَّ على عُلوّ منصبِهم، وفضلِهم، وشرفِهم، فيفيدُ كونُهم أذلّةً ليس لأجلِ كونِهم ذليلين في أنفسِهم، بل ذاك التذلّل إنّما كانَ لأجلِ أنّهم أرادوا أن يَضُمّوا إلى عُلوّ منصبِهم فضيلةَ التواضع"[5].

وتساهمُ هذه الدقّةُ المتناهيةُ في تقديمِ كشفٍ نفسيّ بالغِ الدلالةِ، فها هي سورةُ المطفّفين، ومن خلالِ استعمالِها المحكَمِ لحروفِ الجرّ، تبيّنُ لنا ما لا تقوى كلُّ الكلماتِ على تبيانِه، قال تعالى: ﴿وَيْلٌ لِّلْمُطَفِّفِينَ ﴿١﴾ الَّذِينَ إِذَا اكْتَالُوا عَلَى النَّاسِ يَسْتَوْفُونَ ﴿٢﴾ وَإِذَا كَالُوهُمْ أَو وَّزَنُوهُمْ يُخْسِرُونَ﴾[6]، إنّهم أُناسٌ مسكونونَ بالغرورِ والتعالي على الآخرينَ، وقد تكفّلَ حرفُ الجرّ(على) بالكشفِ عن هذا الشعور بالاستعلاء، بل وبالنظرِ بدونيّةٍ نحوَهُم، فهم أقلُّ مِنْ أن يُنصفوا، وأدنى مِنْ أنْ يحصلوا على حقوقِهم، ولذلك استعملَ التعبيرُ القرآنيُّ مَعَ كيْلِ هؤلاء المتعالينَ على غيرِهم الفعلَ (كال) للآخرين، دونَ التعديةِ بحرفِ الجرّ (اللام)، فلم يَقُلْ: كالوا لهم، وإنّما قالَ: (كالوهم أو وَزَنوهم) في إشارةٍ واضحةٍ إلى أنَّ هؤلاءِ المطفّفينَ علاوةً على غرورِهم، واستكبارِهم،

---

[1] ذهبيّة، بورويس، ظاهرتا التضمين والتناوب في حروف الجرّ بين البصريّين والكوفيّين، مجلّة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلاميّة، ع12، ص226

[2] المائدة: 54

[3] ينظر، سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، 1992، ج4/ 230

[4] الفتح: 29

[5] الرازي، التفسير الكبير، ج12/ 381

[6] المطفّفين: 1- 3

وتسلّطِهم ، فإنّهم لا يرَوْنَ الآخرين مستحقّينَ للكيلِ العادلِ الذي يَحصلونَ من خلالِه على حقّهِم، لذلك جاءَ كيلُهم لهم دونَ (اللام) التي تفيدُ الاستحقاقَ. ولا شكَّ أنَّ مثلَ هذا المعنى لا يتحقّقُ إلا من خلالِ هذا الاستعمالِ الدقيقِ والمُحكمِ للحروف.

ومِن ذلك قولُه تعالى: ﴿**وَإِنَّا أَوْ إِيَّاكُمْ لَعَلَى هُدًى أَوْ فِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ**﴾[1]، فقد استعملَ مَعَ الهدايةِ حرفَ الاستعلاءِ (على)، ومع الضلالِ (في)؛ وذلك لأنّ الهدايةَ استعلاءٌ ورفعةٌ، بخلافِ الضلالِ فهو دونيّةٌ وانحطاطٌ قَدْرًا ومكانةً، لهذا استعمل (على) مع ما كان رفعةً وعلوًّا، فيما خصّص للهبوط والدونيّةِ ما يدلّ عليها. جاءَ في الكشّافِ:" فإن قُلتَ كيفَ خولفَ بينَ حرفَي الجرّ الداخلَيْن على الحقّ والضلالِ؟ قلتُ: لأنّ صاحبَ الحقّ مُسْتَعْلٍ على فَرسٍ جوادٍ يركضُه حيث يشاء، والضالّ كأنّه منغمسٌ في ظلامٍ، مرتبك فيه، لا يدري أين يتوجّه"[2].

إنّ في استعمالِ (على) مع الحقّ والهدى، واستعمالِ (في) مع الرَّيْب والضلالِ والظلماتِ سرًّا لطيفًا، يكشفُ عن عُلوٍّ في مكانة المهتدي، وثباتِه، واستقامَتِه، وانغماسٍ للضالّ، وانحدارِه لأسفل سافلين. انظر إلى الآياتِ كيف تتجلّى الدقّة في استعمالِ الحروفِ، كما في قولِه تعالى: ﴿ **فَتَوَكَّلْ عَلَى اللَّهِ إِنَّكَ عَلَى الْحَقِّ الْمُبِينِ** ﴾[3]، وقولِه: ﴿ **أُولَٰئِكَ عَلَىٰ هُدًى مِّن رَّبِّهِمْ** ﴾[4]، ولننظر إليه ، في المقابل، كيفَ استعملَ الحرفَ (في)، حيثُ يقولُ سبحانه: ﴿**فَذَرْهُمْ فِي غَمْرَتِهِمْ حَتَّى حِينٍ**﴾[5] ، وقوله: ﴿**إنَّما يَستَأذِنُكَ الَّذينَ لا يُؤمِنونَ باللَّهِ وَاليَومِ الآخِرِ وَارتابَت قُلوبُهُم فَهُم في رَيبِهِم يَتَرَدَّدونَ**﴾[6]، وقوله: ﴿**قُل مَن كانَ فِي الضَّلالَةِ فَليَمدُد لَهُ الرَّحمنُ مَدًّا** ﴾[7]، وقوله: ﴿ **وَالَّذينَ كَذَّبوا بِآياتِنا صُمٌّ وَبُكمٌ فِي الظُّلُماتِ مَن يَشَإِ اللَّهُ يُضلِلهُ وَمَن يَشَأ يَجعَلهُ عَلى صِراطٍ مُستَقيمٍ** ﴾[8]، وقوله:﴿ **وَإِنَّهُم لَفي شَكٍّ مِنهُ مُريبٍ** ﴾[9]، وقوله:﴿ **وَ اقْتَرَبَ الْوَعْدُ الْحَقُّ فَإِذَا هِيَ شَاخِصَةٌ أَبْصَارُ الَّذِينَ كَفَرُوا يَا وَيْلَنَا قَدْ كُنَّا فِي غَفْلَةٍ مِّنْ هَذَا بَلْ كُنَّا ظَالِمِينَ**﴾[10] ، **وقوله**:﴿**إِنَّ الَّذِينَ يُحَادُّونَ اللَّهَ وَرَسُولَهُ أُولَئِكَ فِي الْأَذَلِّينَ**﴾[11]، فأيُّ دقّةٍ هذه، وأيُّ روعةٍ في الأداءِ وحُسنِ الاختيار؟

---

[1] سبأ: 24

[2] الزمخشري، الكشّاف، مكتبة العبيكان، ط1، 1998ج5/ 122

[3] النمل: 79

[4] البقرة: 5

[5] المؤمنون: 54

[6] التوبة: 45

[7] مريم: 75

[8] الأنعام: 39

[9] هود: 110

[10] الأنبياء: 97

[11] المجادلة: 20

ومِنْ مظاهرِ الاستعمالِ المُحكَمِ والدقيقِ لحروفِ الجرِّ في القرآنِ الكريمِ، قولُه تعالى:﴿ إِنَّمَا الصَّدَقَاتُ لِلفُقَرَاءِ وَالمَسَاكِينِ وَالعامِلِينَ عَلَيها وَالمُؤَلَّفَةِ قُلوبُهُم وَفِي الرِّقابِ وَالغارِمِينَ وَفِي سَبيلِ اللَّهِ وَابنِ السَّبيلِ فَريضَةً مِنَ اللَّهِ وَاللَّهُ عَليمٌ حَكيمٌ﴾[1] ، حيثُ استعملَ في الآيةِ حَرفَيْ جرٍّ، هما (اللام وفي)، فمَعَ مصارفِ الزكاةِ الأربعةِ الأولى، استعملَ التعبيرُ القرآنيُّ حرفَ الجرّ (اللام)، والذي يفيد- في هذا السياق- المُلكيّةَ، في حين استعملَ حرفَ الجرِّ(في) مَعَ المصارفِ الأخرى ، فهل كانَ هذا الاستعمالُ اعتباطيًّا، أم دقيقًا ومُحكمًا؟

إنّ من جملة الأهداف التي يسعى التعبيرُ القرآنيُّ إلى تحقيقِها، من خلالِ ما يستعمِلُه من ألفاظٍ وتراكيبَ، هو المعالجَةُ التربويّةُ لنفوسِ الأغنياء؛ ليُنفقوا أموالَهم عن رَغبةٍ وطيبِ خاطرٍ، بل وعن قناعةٍ بأنّ قِسمًا من المال الذي بين أيديهم ما هو إلا أماناتٌ هم مُستأمنونَ عليها، ومُطالَبون بتأديَتِها لأصحابِها ﴿ **وَفِي أَمْوَالِهِمْ حَقٌّ لِّلسَّائِلِ وَالْمَحْرُومِ**﴾[2]، لهذا كان استعمالُ التعبيرِ القرآنيِّ لحرفِ الجرِّ (اللام) دقيقًا ومقصودًا، بهدف السُمُوِّ بنفوسِ الأغنياء، وتطهيرِها، ومحاربةِ وساوِس الشيطانِ لها، ونوازِعِ الأنانيّةِ فيها، ﴿خذ من أموالهم صدقةً تُطهّرهم وتزكّيهم بها﴾[3]، وكذلك رفعًا للحَرجِ عن الفقراء، وغيرِهم من مصارفِ الزكاةِ الثلاثة، وحفاظًا على مشاعرِهم من الانكسارِ. فالأموالُ أموالُهم، لكنّ اللهَ استخلفَ عليها عبادَه الأغنياءَ، واستأمنَهم عليها؛ ليقوموا بإيصالِها لأصحابِها، كما بيّن اللهُ في كتابِه.

أما الفئاتُ الأربعةُ الأخرى مِمّن تُصرفُ لهم الزكاةُ، فقد عَدَلَ القرآنُ الكريمُ عن استعمالِ (اللام) إلى حرفِ الجرِّ (في)، وهو دليلٌ آخرُ على الدقّةِ المتناهيةِ في الاستعمالِ القرآنيِّ المُحكَمِ لحروف الجرِّ ، فإذا كانت الصدقاتُ مع الأصنافِ الأربعةِ الأولى هي ملكٌ لهم، فإنّ الأصنافَ الأربعةَ الآخرين لا تُدفعُ لهم الصدقاتُ ليتملّكوها، إنّما ليأخذَها غيرُهم، فالعبدُ والغارمُ لا يأخذان شيئًا من الصدقاتِ، إنّما تُدفع للسيّد؛ ليعتقَ العبدَ، ولِمَنْ له حقٌّ على الغارمِ؛ ليتحلّلَ من غُرمِه.

أمّا (سبيل الله وابن السبيل) فقد استعمل معهما حرف الجرّ (في)؛ لتوسعةِ دائرةِ الصرفِ، بحيثُ تشملُ أيَّ مكانٍ ينبغي به وجه الله تعالى.

جاء في مُعتركِ الأقران:" عَدلَ عن (اللام)، إلى (في) في الأربعة الأخيرة؛ إيذانًا بأنّهم أكثرُ استحقاقًا للتصدّقِ عليهم ممّن سَبقَ ذكرُه باللام؛ لأنّ (في) للوعاء؛ فنبّه باستعمالها، على أنّهم أحقّ بأن يُجعلوا مظنّةً لوَضْعِ الصدقاتِ بهم، كما يوضع الشيءُ في وعائِه مُستقرًّا فيه.

وقال الفارسيُّ: إنّما قال في الرقابِ، ولم يقلْ للرقابِ؛ ليدلَّ على أنّ العبدَ لا يملك"[4]

---

[1] التوبة: 61

[2] الذاريات: 19

[3] التوبة: 103

[4] السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن، معترك الأقران في إعجاز القرآن، تحقيق: محمّد عبد الرحيم، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 2003، ج1، ص 320

ومنه قولُه تعالى:﴿ **لَا يُكَلِّفُ اللَّهُ نَفْسًا إِلَّا وُسْعَهَا لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ**﴾[1] فما كان فيه المنفعةُ والتملّكُ ناسبَه حرفُ الجرّ (اللام)، وما كان فيه إشعارٌ بالثقلِ المؤذنِ بالضررِ، فقد جاء بما يناسبه، وهو حرفُ الجرِّ (على). ومن الإشعارِ المُؤذنِ بالثقلِ أيضًا، قولُه تعالى:﴿ فَبَدَّلَ الَّذِينَ ظَلَمُوا قَوْلًا غَيْرَ الَّذِي قِيلَ لَهُمْ فَأَنزَلْنَا عَلَى الَّذِينَ ظَلَمُوا رِجْزًا مِّنَ السَّمَاءِ بِمَا كَانُوا يَفْسُقُونَ﴾[2].

ومِن مظاهرِ الدقّةِ في الاستعمالِ القرآنيّ لحروف الجرّ قولُه تعالى:﴿ **وَقَضى رَبُّكَ أَلّا تَعبُدوا إِلّا إِيّاهُ وَبِالوالِدَينِ إِحسانًا**﴾[3]

إنّ لـ(الباء) في هذه الآية دلالةً لا يمكنُ لغيرِها من حروفِ الجرِّ أن تنهضَ بها، أو تأديتَها على الوجهِ الذي تؤدّيه (الباءُ) في هذا الموطنِ، فلقد أفادت معنى الإلصاق،" وهو أصلُ معانيها"[4] وما أشدّ حاجةَ الوالدين- في كِبَرِهما – إلى التصاقِ الأبناءِ بهما، فلا يؤتي الإحسانُ عن بُعْدٍ أُكلَه، ولا آثارَه النفسيّةَ على الوالدين، كما هو القُربُ الدائمُ منهما، لذلك ليسَ في وُسعِ أيّ حرفِ النهوضُ بهذا المعنى، أو تحقيقُ البرّ المطلوبِ، لا سيّما معَ كِبَرِ الوالدَينِ، واشتدادِ حاجتِهما لرؤية الأبناءِ قُربَهُما دائمًا.

وللتأكيدِ على أهميّةِ (الباء) في هذا السياق، وعجزِ أيّ حرفٍ آخرَ عن النهوضِ بتلك الدلالةِ التي توفّرها(الباء)، وجدنا التعبيرَ القرآنيَّ يؤثرُ استعمال (عندك) في الآية ذاتها، فيقول: " إمّا يبلغنَّ عندكَ الكِبَرَ أحدهما أو كلاهما..."؛ ليُرسّخ فكرةَ البرّ بالوالديْنِ على أكملِ وجوهِها، في رسالةً ربانيّةً واضحةً وجليّةً للأبناء، مفادها: حين يكبُر الآباءُ عليكم أن تتنبّهوا لهذه المرحلة من أعمارهم، بحيث يمرّون بها وهم في كنفكم، وتحت رعايتكم، ما لم يكنْ هناكَ ظرفٌ قاهر، لهذا جاءت كلمة (عندك) حاسمةً لا تدع مجالًا لابنٍ ألّا يكون جوار أبويه، وألّا يكونا تحت عينيه حال بلوغهما مرحلة الكبر، هذه واحدة، أمّا الثانية فإنّ الخطاب القرآني موجّه لكلِّ ابنٍ بعينه، فلم يقلْ إما يبلغنّ عندكم الكبر، إنّما قال: عندك؛ ليستشعرَ كلُّ واحدٍ من الأبناء أنّه المقصود من هذا الخطاب، فلا يصحّ أن يكون الوالدان في كِبَرِهما محلّ اهتمامِ أحدِ الأبناءِ ورعايتهِ وعنايتهِ دونَ الآخرين، إنّما على جميعِ الأبناءِ أنْ يتسابقوا، ويتنافسوا على الفوز برعاية الأبوين؛ الأمر الذي ينعكس إيجابا على نفسيّة الآباء ومشاعرهم، فهل ثمَّ تعبيرٌ في الحضّ على رعاية الوالدين، والعناية بهما، أعمق دلالةً من هذا التعبير القرآنيّ؟

---

[1] البقرة: 286

[2] البقرة: 59

[3] الإسراء: 23

[4] المرادي، ابو محمّد بدر الدين حسن بن قاسم بن عليّ، الجني الداني في حروف المعاني، تحقيق: فخر الدين قباوة، ومحمّد نديم فاضل، دار الكتب العلميّة، بيروت- لبنان، ط1، 1992، ج1/ 36

إنّ الشواهدَ القرآنيّة التي تؤكّدُ فكرةَ الدقّةِ المتناهيةِ في الاستعمالِ القرآنيِّ المُحكمِ لحروف الجرّ، أكبرُ من أن يُحيطَ بها بحثٌ واحدٌ، لكنّها محاولةٌ للوقوفِ على جوانبَ من تلكَ الدقّةِ، ودلالاتِها العميقةِ والمُحكَمةِ، سائلًا المولى عزَّ وجلَّ أن يفتحَ علينا في دراسةٍ أوسعَ وأشملَ، تكون ذخرًا لنا يومَ القيامة.

النتائج:

بعدَ هذهِ الرحلةِ الشيّقةِ معَ الاستعمالِ القرآنيِّ المُحكَمِ لحروفِ الجرِّ، فإنَ الباحثَ قد خَلصَ إلى جُملةٍ من النتائجِ، لعلَّ أبرزَها الآتي:

1- لقد كانت قضيّةُ التناوبِ بينَ حروفِ المعاني– ولم تزل- محلَّ خِلافٍ وجدالٍ منذُ القدماءِ، إلى يومنا هذا، ممّا كانَ له الأثرُ الواضحُ في إثراءِ الدرسِ اللغويّ.

2- ربّما يحملُ حرفُ جرٍّ معنًى قريبًا، إذا استعملَ مكانَ حرفٍ آخرَ، لكنّ هذا الأمرَ إذا صحَّ في جُمَلٍ وعباراتٍ، فإنّه لا يصلحُ لهذا الحلول دائمًا، وبما أنّ الأمرَ مقتصرٌ على سياقاتٍ دون أخرى، فمن الخطأ تعميمُ القولِ بالتناوب.

3- يرى الباحثُ أنَّ الثراءَ الدلاليَّ للتركيبِ اللغويِّ في القرآنِ يتّسعُ ليشملَ الظاهرَ والتضمينَ، وإنّ قياسَ ما جاء في القرآن الكريمِ على كلامِ العرب، يدفعُ للجزمِ أنَّ الأصلَ في كلام العربِ هو ما جاءَ في أشعارِهم وخطبِهم، وغيرِهما فقط، لكنّ الباحث يرى أنّ إدراجَ التعبيرِ القرآنيِّ، واللغةِ القرآنيّةِ ضمنَ أصولِ كلامِ العربِ، يساعدُنا على تجنّب كثيرٍ من الخلافاتِ والآراءِ، وبما أنَّ العربَ لم تتكلّم على أسلوبٍ واحدٍ، ولا تستعملُ كلَّ ألفاظِها لدلالةٍ موحّدةٍ بين المتكلّمينَ، فإنّ لغةَ القرآنِ هي واحدةٌ من اللغات، وأساليبُه التي تميّزَ بها، هي واحدةٌ من هذه الأساليبِ، وبالتالي فإنَّ ردَّ دلالة الاستعمالِ القرآنيِّ للغةِ إلى استعمالاتِ العرب لتلك اللغةِ يحتاجُ إلى إعادةِ نظرٍ؛ لأنَّ عربيّةَ القرآنِ تجعلُ منه أصلاً- كما جُعلَ نَحْوُه- وليس نصّاً يجبُ أن يُحالَ إلى عاداتٍ لغويّةٍ عندَ هذه القبيلةِ، أو تلك، وإنَّ حصرَ الدلالاتِ القرآنيّة بما سبقَها وشاعَ عند العربِ من أساليبَ ودلالاتٍ، ما هو إلّا تضييقٌ للفضاءِ الدلاليِّ للتعبير القرآنيّ، وتقييدٌ للمعاني، وبالتالي حصرِها في أفهامِ مَنْ سبقَ من اللغويّينَ والمفسّرينَ القدماءِ، وحرمانِ النصِّ القرآنيِّ من إبداعاتهِ الدلاليّةِ الصالحةِ لكلِّ زمانٍ ومكان.

4- قد تقتربُ معاني الحروفِ من بعضِها، لكن يبقى لكلّ حرفٍ معناهُ الذي يستحيلُ على حرفٍ آخرَ أن يماثلَه في معناه تمامًا، وإنّه، وإن تقارب المعنى بين الحروف في موطنٍ، فإنّه يتعذّرُ تقاربُها في كلِّ المواطن، ولهذا فإنَّ الافتراضَ أنَّ حرفَ المعنى يؤدي المعاني المحصورةَ في أذهانِ اللغويّينَ، هو الذي يضطرُّ طائفةً منهم إلى تأويلِهِ أو تضمينهِ معنًى لحرفٍ غيرِهِ؛ لينسجمَ مع فهمِهم للسياقِ الذي وردَ فيه، ومن أجلِ الخروجِ من هذا

الإشكالِ، لا بدَّ من مَنحِ الحرفِ معانيَ جديدةً، وذلك انسجامًا مع المعاني التي تستوجِبُها السياقاتُ المختلفةُ، والتي تضطرُّ بعض العلماءِ إلى القولِ بالنيابة، ولهذا فإنّ الباحثَ يرى أنَّ التوسّعَ في دلالاتِ تلك الحروفِ اعتمادًا على سياقاتِها القرآنيّةِ المختلفةِ، أسلمُ من القولِ بالنيابة.

5- إنّ الأصلَ في الاستعمالِ اللغويّ للحروف، يستوجبُ مراعاةِ ما وُضعت له تلك الحروفُ، وإنّ القولَ بتناوب المعاني سيؤدي إلى إسقاطِ فائدةِ الوَضعِ، أو إحداثِ قَدْرٍ من اللَبْسِ في المعنى.

6- صحيحٌ أنَّ مذهبَ الكوفيّينَ القائمَ على التوسّع في الاستعمالِ اللغويّ، قد وفّرَ لهم مادّةً لغويّةً تراثيّةً تُسوّغُ لهم القولَ بالتناوبِ، إلّا أنّ علينا التنبّهَ دائمًا إلى أنَّ ثمَّ استعمالًا مُحكمًا ودقيقًا للحروفِ في القرآنِ الكريمِ، يستوجبُ البحثَ عن الأبعادِ الدلاليّةِ لتلك الدقّةِ، وعدمُ حصرِ معانيها وآثارِها فيما اعتادَهُ المُتّسمونَ بالنقصِ من استعمالاتٍ لغويّةٍ سابقة.

7- صحيحٌ أنَّ القرآن قد جرى في أساليبِه على عاداتِ العربِ اللغويّةِ، لكن علينا أن لا ننسى العجزَ البشريَّ في استعمالِ المادَّةِ اللغويّةِ، في مقابل الكمالِ الإلهيّ، لذا فإنّ ما يجري على البشرِ الذين يعتريهمُ النقصُ، لا يجري على الله، كَونَ القرآنِ كلامَه سبحانه.

8- لقد تردّد بعضُ اللغويّين في تسميةِ بعضِ الحروفِ في التركيب القرآنيّ بأحرفِ الزيادةِ، كما يُسمّونها في لغةِ البشر؛ وذلك من باب التأدّبِ معَ كلامِ الله، فلماذا لم يقولوا مثلَ هذا عن مظاهرِ التعبيرِ القرآنيِّ، وعدم محاكمَتِها وَفْقَ ما اعتاده العربُ من استعمالٍ للأساليب؟

9- إنّ الاحتكام إلى كَونِ العربِ قد استعملت حرفًا مكانَ آخرَ، فإنّنا بذلك سنهبطُ من الدقّة اللغويّة، والكمال الذي امتازَ به التعبيرُ القرآنيُّ، إلى الاستعمالِ البشريّ، المتّسمِ بالنقصِ والعيوب، وربّما نُجرّدُ التعبيرَ القرآنيَّ من بعضِ دلالاتِه التي تقتضيها تراكيبُه المُحكمةُ.

المصادروالمراجع:

1- القرآن الكريم

2- الأخفش الأوسط، أبو حسن سعيد بن مسعدة، معاني القرآن، تحقيق: هدى محمود قراعة، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط1، 1990.

3- البار، ابتهال محمّد عليّ، ظاهرة تناوب حروف الجرّ في الدرس النحوي، مجلة فكر وإبداع، مارس 2017

4- البخاري، محمّد بن إسماعيل، صحيح البخاري، تحقيق: محمّد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، ط1، 1422هـ

5- البغوي، أبو محمّد الحسين بن مسعود، معالم التنزيل في تفسير القرآن، تحقيق :عبد الرزاق المهدي، وآخرين، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، ط1، 1420هـ

6- الجبالي، حمدي، مظاهر من التباين اللهجيّ في (معاني القرآن) للفرّاء، مجلّة اتّحاد الجامعات العربيّة للآداب، مجلّد4، عدد2، 2007.

7- ابن جنّي، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق: محمّد علي النجّار، دار الكتب المصريّة.

8- أبو الحسن احمد بن فارس بن زكريّا، الصاحبي في فقه اللغة العربيّة ومسائلها وسنن العرب في كلامها، هلّق عليه ووضع حواشيه: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلميّة، بيروت- لبنان، 1971.

9- ذهبيّة، بورويس، ظاهرتا التضمين والتناوب في حروف الجرّ بين البصريّين والكوفيّين، مجلّة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلاميّة، 2002.

10- الرازي، أبو عبد الله محمد بن عمر بن الحسن بن الحسين التيمي الرازي الملقب بفخر الدين التفسير الكبير، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، ط2، 1420هـ

11- الزمخشري، جار الله أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، ط3، 1407هـ

12- السامرائي، فاضل صالح، معاني النحو، دار الفكر، عمّان- الأردن، ط2، 2003

13- أبو السعود، محمّد بن محمّد بن مصطفى العمادي الحنفي، تفسير أبي السعود، تحقيق: خالد عبد الغني محفوظ، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان

14- السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن، معترك الأقران في إعجاز القرآن، تحقيق: محمّد عبد الرحيم، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 2003.

15- سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، 1992

16- الشوكاني، محمّد بن علي بن محمّد، فتح القدير الجامع بين فنيّ الرواية والدراية من علم التفسير، تحقيق: سيّد إبراهيم، دار الحديث، القاهرة، 2003.

17- العبادي، صادق فوزي، التناوب بين حروف المعاني في النصّ القرآني: الدلالات والمعاني، مجلّة الكليّة الإسلاميّة الجامعة.

18- عبدالكريم، حجاج أنور، التناوب في المعنى بين حروف العطف : دراسة في القرآن الكريم، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، 2014

19- أبو عبيدة، مَعمر بن مثنّى التَيميّ، مجاز القرآن، عارضه بأصوله وعلّق عليه: محمّد فؤاد سزكين، مكتبة الخانجي بالقاهرة

20- أبو عودة، عودة، شواهد في الإعجاز القرآني: دراسة بلاغيّة لغويّة، دار عمّار، عمّان- الأردن، ط1، 1998

21- ابن فارس، احمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر،

22- الفرّاء، أبو زكريّاء يحي بن زياد، معاني القرآن، تحقيق: أحمد يوسف نجاتي، ومحمّد علي النجّار، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط2

23- القرطبي، شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد بن أبي بكر بن فرح الأنصاري الخزرجي، الجامع لأحكام القرآن، تحقيق: أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، دار الكتب المصريّة، القاهرة، ط2، 1964م

24- المبرد، محمّد بن يزيد، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1997.

25- المرادي، ابو محمّد بدر الدين حسن بن قاسم بن عليّ ، الجني الداني في حروف المعاني، تحقيق: فخر الدين قباوة، ومحمّد نديم فاضل، دار الكتب العلميّة، بيروت- لبنان، ط1، 1992

26- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمّد بن مكرم الإفريقي المصري، لسان العرب (ر ع ن) دار صادر، بيروت- لبنان، ط3، 1994

27- النسفي، أبو البركات عبد الله بن أحمد بن محمود حافظ الدين، تفسير النسفي، تحقيق: يوسف علي بديوي، دار الكلم الطيّب، بيروت- لبنان، ط1، 1998

28- ابن هشام الأنصاري، أبو محمّد عبد الله جمال الدين بن يوسف بن أحمد، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: محمّد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصريّة، صيدا- بيروت، 1991

إشكاليّة الأنا والآخر في روايات ياسمينة خضرا

د/ سامية غشّير جامعة حسيبة بن بوعلي – الشّلف – الجزائر–
د/ عقيلة شنيقل جامعة باجي مختار– عنّابة – الجزائر–
samiaghechir@gmail.com

الملخص:

لقد شكلّ مفهومَا الأنا والآخر حضورًا قويًّا في روايات "ياسمينة خضراء"، حيث عمد الرّوائيّ إلى رصد هذه العلاقة، وما يميّزها من تواصلٍ وحوارٍ حضاري من جهة، وما يشوبها من صراعٍ وتحدّيات حضاريّة من جهة أخرى.

لقد حاولت روايات "ياسمينة خضرا" أن تبيّن تمظهرات العلاقة التّاريخيّة والحضاريّة والفكريّة بين الأنا والآخر، ورصد مواقف كلّ منهما، وملامح العنف، والإرهاب، والهوّية، والاغتراب، والصّراع، والتّعايش الّتي ميّزت هذه العلاقة.

ونحاول من خلال هذا المقال التّطرّق إلى هذه العلاقة قصدَ إجلاء مظاهرها وأبعادها ودلالاتها معتمدين على خطّة بحثٍ كالآتي:

- إشكاليّة الأنا والآخر في الأدب الجزائريّ
- تجليّات الأنا والآخر في روايات " ياسمينة خضرا"

الأنا الجزائريّ/الآخر/ الفرنسيّ: صور الصّراع الحضاري في رواية " فضل اللّيل على النّهار".

- الأنا الفلسطينيّ/ الآخر الصّهيونيّ: أزمة الهوّية والاغتراب في رواية " الصّدمة"
- الأنا العراقيّ/ الآخر الأمريكيّ: مأساة العراق وصور المقاومة في رواية " أشباح الجحيم"
- خاتمة.

الكلمات المفتاحيّة: الأنا، الآخر، إشكاليّة، الحوار الحضاريّ، صراع.

Abstract:

The concept of the ego and the other is a strong presence in the novels of " Yasmina Khadra", where the novelist focused on this relationship, and what distinguishes it from the dialogue and civilizational dialogue on the one hand, and the conflict and civilizational challenges on the other.

The novels of Yasmina Khadra have attempted to show the historical, cultural and intellectual relationship between the ego and the other, to monitor their respective positions, and the characteristics of violence, terrorism, identity, alienation, conflict and coexistence that characterized this relationship.

We try through this article to address this relationship in order to clear the manifestations and dimensions and implications based on a research plan as follows:

- The problem of the ego and the other in Algerian literature

- The manifestations of the ego and the other in the novels of "Yasmina Khadra"

- The ego Algerian/ and the other French: the images of the civilizational conflict in the novel " The virtue of the night on the day "

- Theego Palestinian/ the other Zionist: the crisis of identity and alienation in the novel "The attack".

- The ego Iraqi/The other American: The tragedy of Iraq and the resistance images in the novel "Ghosts of hell".

-Conclusion.

Keywords: The ego,The other, problematic, civilized dialogue, conflict.

مقدّمة:

تعدّ العلاقة بين الأنا والآخر من أهمّ الموضوعات المعاصرة الّتي تناولتها الكثير من الرّوايات، نظرا لحساسيتها وراهنيتها، والمستجدّات الجديدة الّتي أفرزتها هذه العلاقة التّاريخيّة، وتفاقم عديد المشاكل والقضايا الحضاريّة، وأبرزها الحروب والإرهاب، والتّطرّف الدّيني، والإسلاموفوبيا، والعنصريّة.وغيرها.

فالأعمال الإبداعيّة – خاصّة الرّوائيّة - تناولت هذه العلاقة، ونقلت صور العلاقة بينهما، والّتي تراوحت بين الصّراع والعنصريّة من جهة، والتّعايش والتّسامح من جهة أخرى.

يعدّ الأديب الجزائريّ "ياسمينة خضرا" من بين الكتاب الّذين تطرّقوا إلى هذا القضيّة بالطّرح والمعالجة، إذ أضحت تمثّل إشكاليّة عويصة في روايته، خاصة ثلاثيّة "فضل اللّيل على النّهار"، "الصّدمة"، "أشباح الجحيم"، الّتي تمحورت حول ثنائيّات الأنا/ الآخر، الشّرق/ الغرب، الصّراع/ التّعايش.

فكيف عالج الرّوائي إشكاليّة الأنا والآخر؟ وكيف تمظهرت صور الصّراع والتّعايش الحضاري بينهما؟

1- إشكاليّة الأنا والآخر في الأدب الجز ائريّ:

تعدّ قضيّة إشكالية الأنا والآخر من القضايا الرّئيسة الّتي أفرزتها الكتابة ما بعد الكولونياليّة الّتي ركّزت على إبراز العلاقة بينهما، إذ تطرقت النّصوص السّرديّة إلى تلك الإشكاليّة، محاولة إبراز خلفياتها، وتجلّياتها، وأبعادها المختلفة، وتعدّ الرّواية من "أكثر الأشكال الجماليّة

الّتي لم تعبّر عن التّوسعات الاستعمارية فحسب؛ وإنّما ارتبطت بها، هذا التّرابط كان نتاجا لنوع من التّفاعل الّذي يأخذ على السّطح شكلا متوازيّا بين الظّاهرتين الاستعماريّة والسّرديّة."[1]

لقد تطرّقت الرّواية ما بعد الاستعمارية إلى تلك العلاقة بعد حالة الانفتاح والمثاقفة الّتي شهدتها من جهة، وانفتاح الأديب العربي من جهة ثانيّة، والّذي تأكّد من أنّ تناوله مثل هذه الإشكاليّة العويصة من شأنه أن يحافظ على هوّيته المستضعفة، وأن يرسّخ خصوصياتها وكرامتها، حيث رفض "قمع إرادة التّغيير وعرقلة أي محاولة لاختراق الحواجز العقائديّة والعرقيّة الّتي تقيمها "الأنا"؛ لأنّ الذّات الخائفة من الإمّحاء تزداد تقوقعًا على نفسها ورفضًا للآخر، لكن المثقف الحقيقي يتجاوز هذه الرؤية المغلقة، ويتجاوز هذه الرّؤية المغلقة." ...)"[2]

وقد استثمرت الرّواية ثنائيّات عديدة أسهمت في تجسيد تلك العلاقة مثل "ثنائيّات الأنا/الآخر، الماضي/ الحاضر، الشّرق/ الغرب، القديم/ الحديث، الأصيل/ الوافد بصورة فاعلة وحازمة في عالم السّرد، فقد عكست هذه الثّنائيات ولا تزال تعكس تناقضات الواقع المعيش، واللّحظات المتغيّرة المشكلّة للرّواية، وتبقى هذه الثنائيات غير مفهومة لكونها تتشابك وتتفاعل فيما بينها نتيجة الصّراع التّاريخي الّذي أفرزها وأفرز معها البحث المتواصل عن الذّات والهوّية."[3]

والملاحظ أنّ صورة الأنا قد تشوّهت أكثر بفعل تصاعد الأزمات في العالم، والّتي كان سببها الأبرز الهجمات الإرهابيّة المكرَّسة من قبل جماعة معيّنة، والّتي تنسب عادةً إلى العربيّ والمسلم، إضافةً إلى "تأثير الحروب، وبتأثير وسائل الإعلام الّتي يتحكّم في أغلبها الآخر الصّهيوني (بفضل المال الّذي يستثمره في هذا المجال) لهذا من الطّبيعي أن تكثر فيه الصّور النّمطيّة المشوّهة للأنا العربيّة والمسلمة."[4]

لقد سعت الرّواية الجزائريّة على غرار الرّواية العربيّة إلى التّطرّق إلى إشكاليّة العلاقة بين الأنا والآخر من خلال نماذج عديدة حاولت أن تجيب عن عديد التّساؤلات"تصبّ في كيفيّة تعاملنا نحن الجزائريين مع الآخر، ومن هو هذا الآخر؟ وما المدى الّذي وصل إليه الوعي بذلك التّواصل؟ وهل أمكن لذلك التّواصل التّقليل من شأن الهوّية؟ وكيف تبلور ذلك التّواصل مع "الآخر" ابتداءً من مستوى المعيش إلى مستوى البنية السّرديّة؟."[5]

وقد عكفت أغلب الأعمال الرّوائيّة على إجلاء العلاقة بين الأنا والآخر، ورصد صور التّعايش والتّسامح والحوار من جهة، وتبيان أوجه الصّراع والتّصادم من جهة أخرى، ونلاحظ هذا

---

[1]- أم الخير جبّور: الرّواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية دراسة سوسيونقديّة، دار ميم للنّشر، الجزائر، ط1، 2013، ص309.

[2]- ماجدة حمّود: إشكاليّة الأنا والآخر(نماذج روائيّة عربيّة)، عالم المعرفة، الكويت، (د ط)، 2013، ص16.

[3]- أم الخير جبّور: الرّواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية دراسة سوسيونقديّة، ص308.

[4]- ماجدة حمّود: إشكاليّة الأنا والآخر(نماذج روائيّة عربيّة)، ص 18.

[5]-- بشير محمّد بويجرة: الأنا، الآخر ورهانات الهوّية في المنظومة الأدبيّة الجزائريّة، دار تفتيلت، الجزائر، (د ط)، 2013، ص14.

الحضور أكثر في الرّواية الجزائريّة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة، ويعزى ذلك لسياقات تاريخيّة وإيديولوجيّة وفنيّة مرتبطة بالكتابة في حدّ ذاتها،وإلى دوافع أخرى ذاتيّة مرتبطة بالكتّاب الجزائريين وتكوينهم ومواقفهم المختلفة من القضايا،

2.- تجليّات الأنا والآخر في روايات " ياسمينة خضرا":

أ- الأنا الجزائري/ والآخر/ الفرنسي: صور الصّراع الحضاري في رواية " فضل اللّيل على النّهار"

"The virtue of the night on the day "

تعدّ رواية "فضل اللّيل على النّهار" من النّماذجَ الرّوائيّة الّتي تجسّد علاقة الشّرق بالغرب بمظاهرها وأبعادها المختلفة، حيث تشتغل على إبراز صور الصّراع الحضاري بين الأنا الجزائريّة والآخر الفرنسي عبر رسم علاقة غراميّة تجمع بين الشّاب الجزائريّ "يونس" والفتاة الفرنسيّة "إيميلي".كما تطرح إشكاليّة العلاقة بين الأنا الجزائريّة والآخر الفرنسيّ، هذه العلاقة التّاريخيّة الممتدّة في الزّمن، حيث تعود جذورها إلى سنوات الاستعمار الفرنسيّ للبلاد الجزائريّة، كما تروي "تاريخَ العلاقة المحزنة والمثقلة بالكثير من التّوترّات بين الشّرق والغرب."[1]

ترصد هذه الرّواية العلاقة التّاريخيّة المتوتّرة بين الجزائر وفرنسا المليئة بالصّراعات والأزمات المختلفة مرورًا بأحداث 8 ماي 1945م والّتي شهدت فيها تأزّما في العلاقة الجزائريّة الفرنسيّة "جاء الثامن ماي 1945. في الوقت لذي كانت الأرض بأسرها تحتفل بنهاية الكابوس، ينفجر كابوس آخر في الجزائر، أكثر صاعقة من الوباء، أكثر وحشية من القيامة. تحوّلت الأفراح الشعبية إلى مآتم. قرب ريوصالادو، في عين تيموشنت، قمعت الشرطة مسيرات من أجل استقلال الجزائر. في مستغانم، امتدّت المظاهرات إلى القرى المجاورة. ولكن الرعب وصل إلى ذروته في الأوراس والشمال القسنطيني حيث قتل آلاف المسلمين من قبل قوات الأمن المدعمة بالمليشيات الّتي شكلها المعمرون."[2]

لكن ما تركّز عليه الرّواية هو تصوير مشاعر الاغتراب الّتي تعاني منها شخصية "يونس" والنّاجمة عن وقوعه في حبّ الآخر "إيميلي"، ورسم ملامح المأساة الإنسانيّة النّاجمة عن التّصادم مع ذلك الأخير، والّذي تمظهر في الرّواية يمارس عنفه العاطفيّ، وكأنّ الرّوائي أراد من خلال تلك العلاقة العاطفيّة إبراز هيمنة الآخر وسلطته على الأنا، ومحاولة سلب حرّيته ووجوده، واجتثاثه من جذوره وهوّيته، وهذا ما سعى المستعمر إليه بوسائل شتّى. وقد تجسّد في البعد الأنثوي "إيميلي"، ولذلك فقد تأسّست علاقة الجزائريّ بالفرنسيّ على "مبدأ اللّاتوازن بين الحاكم

[1] - زهرة ديك: ياسمينة خضرا هذا تكلّم.. هكذا كتب.. تقديم وإعداد زهرة ديك، دار الهدى، الجزائر، (د ط)، 2013، ص89.
[2] - ياسمينة خضرا: فضل اللّيل على النّهار، ترجمة محمّد ساري، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2008، ص141.

والمحكوم، أوبين الغالب والمغلوب، فهذه العلاقة قامت على الرّفض المتبادل والمتواصل منذ ما يفوق القرن."[1]

- اغتراب الأنا وعنف الآخر:

تصوّر الرّواية حالات الاغتراب الوجدانيّ الّتي يعاني منها بطل الرّواية "يونس"، فيترجم هذا الاغتراب عادةً الشّوق والحنين للمحبوب، ويظهر في "الوجدان حيث اِفتقاد الهوى والسّكينة وغياب الحبيبة والدفء، والشّوق، فالمشاعر الجوّانيّة تكشف وطأة الغربة."[2]

في مقابل ذلك نلحظ التّجاهل الّذي لاقاه من قبل حبيبته الفرنسيّة " إيميلي" الّتي مارست عليه العنف النّفسيّ، وهي صورة من صور التّصادم الحضاريّ بين "فرنسا" و"الجزائر"، والّتي تهدف بالدّرجة الأولى إلى القضاء على الهوّية الثّقافيّة للفرد الجزائري والمتمثّلة في ذلك "الكلّ المعقّد الّذي ينطوي على المعرفة والعقائد والفنّ والأخلاق والقانون والعرف، وغير ذلك، وكلّ ما يتصل بمقوّمات الفرد والمجتمع من النّواحي الاعتقاديّة والفكريّة والسّلوكيّة والاجتماعيّة."[3]

كما تبرز الرّواية صورة أحرى من صور التّصادم الحضاريّ بين البلدين، من خلال نظرة فرنسا الدّونيّة للجزائريين والعرب التّحقيريّة، فمعظم الفرنسيين ينظرون إلى العرب على أنّهم همجيون، ومتعصبّون، وأنانيون، يمارسون أشكال العنف الجسديّ والنّفسيّ ضدّ المرأة خاصّة، وهذا ما يبرزه السّياق الآتي من خلال نظرة الآخر/ إيزابيل للأنا العربيّ يونس "...ثمّ وبعد أن استرجعت أنفاسها، قالت بلهجة قاطعة:

- لسنا من عالم واحد، سيّد يونس. وزرقة عينيك غير كافية.

وقبل أن تصفق مصراعي النافذة في وجهي، شهقت شهقة ازدراء وأضافت:

- إنّني من عائلة روسيليو، هل نسيت؟ هل تتصوّرني متزوّجة مع عربي؟... الموت أفضل..."[4]

كما تتمظهر هذه النّظرة القاسيّة للعرب في سياقات عديدة منها: " ... إن العرب مثل الأخطبوط يجب أن تضربه كي يتمدّد."[5]

من الصّور الأخرى عن التّصادم الحضاريّ تعريّة الرّوائي لحقيقة مطلقة تتمثّل في محاولة فرنسا احتلال الجزائر فكريًّا بعد استقلال هذه الأخيرة سيّاسيًّا واستعادة حرّيتها، لكن هوّيتها مازالت رهينة بيد المستعمر الّذي شنّ حربه الفكريّة على الجزائريين، وهذا ما يوضّحه الرّوائي من خلال تفكير "يونس" في "إيميلي" الفرنسية، حتى رغم مرور سنوات طويلة من فراقهما، وارتباطها ثمّ وفاتها، إلّا أنّها ضلّت تشغل تفكيره، وربّما الهدف الّذي يرمي إليه الكاتب هو تبيين حقيقة أنّ

---

[1]- أم الخير جبّور: الرّواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية دراسة سوسيونقديّة، ص196.

[2]- أم الخير جبّور: الرّواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية دراسة سوسيونقديّة، ص196.

[3]- محمّد مسلم: الهوّية في مواجهة الاندماج عند الجيل المغاربي الثّاني بفرنسا، دار قرطبة، الجزائر، ط1، 2009، ص112.

[4]- ياسمينة خضرا: فضل اللّيل على النّهار، ص98.

[5]- المصدر نفسه، ص110.

الجزائريين لا يزالوا مستعمرين فكريًّا وذهنيًّا، يقول "يونس":"على طاولة السرير، جثمت علبة إيميلي، جامدة مثل مرمدة جنائزيّة. امتدّت يدي عفويًا لإزالة القفل ولكنّها لم تجرؤ على رفع الغطاء. لم أتمكن من غمض جفوني. حاولت أن أفرغ ذهني من أي تفكير. شددت الوسادة، تمدّدت على جانبي الأيمن، على جانبي الأيسر، على الظهر. أنا شقي. يعزلني النوم، ولا أريد أن أكون وحيدا في الظلام. كما لا أريد أن أجد نفسي وجها لوجه مع ضميري. أنا بحاجة إلى أن أحيط نفسي بمتملقين، أن أقتسم مكبوتاتي، أن أبتدع كباش الفداء."[1]

- تعايش الأنا والآخر:

لقد حاول "ياسمينة خضرا" من خلال روايته أن يرسل رسائل مشفرّة عن دور الحبّ في رسم معالم الحياة بين طرفين متصارعين، وعن قيمة المشاعر الصّادقة في محاربة زيف السّياسة وقمعها، عبر رسم علاقة عذريّة صادقة من طرف البطل "يونس" اتجاه الشّابة الفرنسيّة " إيميلي"، رغم أنّ هذه الأخيرة في بداية الرّواية تبدو متجاوبة مع مشاعره، وتظهر له مشاعرَ خاصّة إلّا أنّها تتخلّى عن حبّه فيما بعد، وتتزّوج من أحد أبناء جلدتها، وتترك "يونس" في حالة نفسيّة سيّئة جدًّا جرّاء ابتعادها عنه.

فالرّوائي أراد أن يبيّن أنّ تقاربَ الشّعوب وتعايشها لا تحكمه حدود سيّاسيّة وأمور فوقيّة عليا بقدر ما يحكمه سلطان القلب الّذي يقرّب المسافات بين الشّعوب، ويقضي على العنصريّة، ويرسم عالم السّلم والسّلام والحوار الحضاريّ، وهذا ما يوضّحه في السّياق الآتي: "ما الضرر في أنني أحب إيميلي وهي تحبّني؟ إيميلي ليست شيئا، ليست تحفة فنيّة نشتريها من محل أو ملكيّة نتفاوض حولها. لا تنتمي إلّا لنفسها. إنّها حرّة في اختيارها كما هي حرّة في تخلّيها عمّا تريد. يتعلّق الأمر بتقاسم حياة، سيمون. حدث أن أعجبتها مشاعري وبادلتني نفس المشاعر. أين الخزي في كل هذا؟ "[2]

لكن الرّوائي وقع في تناقضٍ ظاهر، فكيف يصوّر علاقة التعايش السّلميّ بين "يونس"وأصدقائه الفرنسيين، وأبناءِ جلدته يموتون ويستعبدون من قبل المستعمر الفرنسي، وهو يعيش حالة من الودّ والتعايش مع أبناء المعمرّين الّذين عبثوا بكيان وطنه، وشرف أبنائِه، لكن المأزق الأكبر الّذي وقع فيه "خضرا" هو تصوير شخصية "يونس" المتناقضة المنفصمة، إذ تجلّى في الرّواية في صورٍ مشوّهةٍ بائسةٍ، لم يتبنّ موقفا واضحا إزّاء القضيّة، بل بقي مشتّتَ الفكر، مشرّد القلب، فلم ينتصر لوطنه الّذي يعيش ظروفا سيئة بسبب الاستعمار الغاشم؛ بل اتّبع مشاعره الّتي أحرقت قلبه، وظهر متعاطفا ومتسامحا ومنصهرا في هوّية الآخر.

---

[1]- ياسمينة خضرا: فضل اللّيل على النّهار، ص316.

[2]- المصدر نفسه، ص190.

ب- القضيّة الفلسطينيّة وأزمة الهويّة في رواية " الصّدمة""The attack"

يعود "ياسمينة خضراء" في روايته "الصّدمة""The attack" ليحفر في التّاريخ المعاصر ويتناول قضيّة حسّاسّة وهي القضيّة الفلسطينيّة "إذ يسعى إلى رصد بؤر الصّراع ورصدها روائيّا، والحال ذلك أن يجد الكاتب نفسه وسط تقييمات متفاوتة تتأرجح بين السّخط الشّديد، والرّضا التّام طالما اختار الذّهاب إلى أكثر المناطق التباسا وتوترا وغموضا: أفغانستان، فلسطين، العراق، فالجراح لم تزل نازفة، وفي وسع الضحايا أن يكونوا شهودا حاسمين عند أي تحريف لمسار الأحداث، أو لدى تضليل يمسّ جوهر الصّراع هنا وهناك."[1]

- الآخر وإلغائه للأنا:

ما يُلاحظ على هذه الرّواية في بنائِها وجوهرها تشكيلتها الغريبة جدّا سواء من حيث طرحها لإشكاليّة العلاقة بين الأنا والآخر، أو في طريقة معالجتها لهذه العلاقة، إذ تتمركز حول شخصية الطّبيب أمين المندمجة في المجتمع الإسرائيليّ، وهذا ما يدفعنا للتساؤل: لماذا لجأ الكاتب إلى إبراز شخصية الأنا بصورة متسامحة مع الآخر الصّهيوني رغم ممارساته الوحشيّة في حقّ الفلسطينيين؟ وما الدّافع الّذي جعل الكاتب ينتصر للآخر الإسرائيليّ على حساب الأنا الفلسطينيّ؟

تمحورت هذه الرّواية حول الشّخصيّة الرّئيسة الشّاب "أمين الجعفري" الطبيب الجرّاح الّذي يعيش أزمة الهوّية بين أصوله الفلسطينيّة وجنسيّته الإسرائيليّة، فهذا الطّبيب حاول أن يتناسى أصوله العربيّة ويندمج في المجتمع الإسرائيليّ وذلك من أجل تحقيق مجده المهنيّ، حيث قام بتكوين علاقات صداقة مع الإسرائيليين، فالآخر وظّف سلطته الّتي تعدّ "آلة سلبٍ مصمّمة لمحو الشّخصيّة ضمن تجريدها من كلِّ قواها الحضاريّة."[2]

إنَّ الآخر بمظاهر نفوذه وسلطته أجبر الأنا على التّنازل عن خصوصياتها وهوّيتها العربيّة الإسلاميّة، كما أنّ تسهيل عمليّة اندماج الأنا في المجتمع الأوروبيّ/ الإسرائيليّ، وحصولها على مكافآت ماديّة قتل فيها هوّيتها، وألغى أصولها وجذورها العرقيّة والعقائديّة والفكريّة. وهنا يكمن هدف الآخر السّاعي إلى طمس هوّية الأنا، الّتي تكمن في "عقيدته وجنسه وأرضه ولغته وثقافته وحضارته وتاريخه، والرّوح المعنويّة والجوهر الأصيل للكيان الوطنيّ والمصالح المشتركة، وبهذا نرى أنّ الهوّية تتنامى ولا تتمثّل فقط في اللّغة أو العرق أو الحيّز الجغرافيّ، فهي أبعد من هذا."[3]

وهذا ما يوضّحه السّياق الآتي: "... قبل حصولي على الجنسيّة الإسرائيليّة حين كنت جرّاحًا شابًّا، لا أدخّر وسعًا لأتثبّت في الوظيفة، وقف إلى جانبي. كان لا يزال رئيس قسم متواضعًا، ولكنّه

---

[1]- ينظر، زهرة ديك: ياسمينة خضرا هذا تكلّم.. هكذا كتب...، ص140- 141.

[2]- محمّد صابر عبيد: سيمياء التّشكيل الرّوائي الجمالي والثّقافي في نظم الصّوغ السّردي، فضاءات للنشر والتّوزيع، ط1، 2016، ص42.

[3]- صالح بلعيد: في الهوّية الوطنيّة، دار الأمل للطّباعة والنشر، الجزائر،' (د ط)، 2007، ص42.

وظّف النّفوذ القليل الّذي يمنحه إيّاه منصبه لإبعاد خصومي. في ذلك الحين كان من الصّعب على شابٍ عربيّ أن ينضم إلى أخويّة النّخبة الجامعيّة بدون أن يثير الاشمئزاز، فجميع زملائي في دفعتي من اليهود الأثرياء الّذين يضعون في معصمهم سلسلة ذهبيّة، ويركنون في المرأب سيارتهم المكشوفة، يتعالون عليّ ويعتبرون كلّ إنجاز من إنجازاتي انتهاكًا لمقامهم الرّفيع، ولذلك حين يستفزّني أحدهم لا يحاول عزرا حتى أن يعرف من البادئ؛ بل يتضامن معي تضامنًا منهجيًّا."[1] فالظّاهر أنّ كلّ تلك المغريات الماديّة والتّحفيزات غيّرت من مفاهيم " أمين"، ومسخته من هوّيته وأصوله وثقافته العربيّة وفكره ونظرته للمستعمر.

كما عمد الرّوائيّ إلى تصوير الواقع الفلسطينيّ الّذي ينزف تحت وطأة الاحتلال الإسرائيليّ، وقدّم مأساة الإنسان وصور وحشيّة الآخر، إلّا أنّ عرضه صور هذه المأساة لم يكن عنيفًا وقاسيًّا بحجم مأساة الإنسان الفلسطينيّ، ولم يعرض موقفه المناهض الرّافض للسّياسات الإجراميّة للعدوّ الغاشم"دمرّت الدبابات والجرّافات بيوتا بالكامل ، وهناك بيوتًا أخرى دمرّت بالديناميت، خلّفت مكانها مساحات خاويّة مرعبة تنفخها أكوام من الرّدم والحديد المصاب بداء المفاصل نصب فيها مستعمرات من الجرذان معسكرها بانتظار تعزيز مملكتها، ما زالت الأنقاض المصطفة تذكر بشوارع الأمس المحكومة بالصّمت مشرئبّة بواجهاتها المعطوبة أمام العالم، مغطّاة بشعارات أكثر حدّة من شقوقها وفي كلّ مكان خلف القاذورات وسط هياكل السيارات الّتي سحقتها الدبابات بين الأسيّجة المخردقة بالرّصاص في السّاحات المتوجّعة في كلّ مكان يعمّ الإحساس بإحياء الفظائع الّتي ساد الاعتقاد بأنّها ألغيت."[2]

ما يُلاحظ على هذه الرّواية اِنتصارها للآخر الصّهيونيّ على حساب الأنا الفلسطينيّ، من خلال تقديم الرّوائي لشخصيّة "أمين" المشبعة بالفكر الغربي، وإهماله للأنا من بعدم احتفائه بالقضيّة الفلسطينيّة احتفاءً يليق بانتمائه القومي، فهو لم يركّز على الغوص في أغوار القضيّة الفلسطينيّة، وتشريح مواطن الشّرخ والوجع الفلسطينيّ؛ بل أهمل توظيف الشّخصيات الفلسطينيّة، وإن ظهرت بعضها، فقد ظهرت بصورة باهتة، يائسة،غير فاعلة، كما نجد تغييب روح المقاومة وردّ الفعل لدى الفلسطينيين، بقدرِ ما ركّز على علاقة التّعايش والتّعاطف والتّواصل بين "أمين" وأصدقائه الصّهيونيين.

لقد بالغ الرّوائي في إظهار نظرة الآخر القاسيّة الدّونيّة للأنا، وهذا ما نلاحظه في الصّفحات الأولى للرّواية، حيث عكف الرّوائي على تقديم نظرة الآخر للأنا والّتي تصبّ كلّها في خانة إهانته وازدرائه، ووصفه بأبشع الأوصاف والتّسميات مثل الإرهابيّ والانتحاريّ والمتوحّش والانفجاريّ وغيرها، وأنّه سبب الذّعر والهلع للإنسان، كما أنّ اللّغة العنيفة أسهمت في تبيين صورة الآخر

---

[1]- ياسمينة خضرا، الصّدمة، ترجمة نهلة بيضون، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2007، ص12- 13.

[2]- المصدر نفسه، ص234.

الصّادمة عن الأنا، وهذا ما يوضّحه السّياق الآتي في حديث "عزرا بن حاييم" عن تلك التّفجيرات الإرهابيّة "... إنّها ليست المرّة الأولى الّتي تهزّ فيها عمليّة تفجيريّة مدينة تل أبيب وعمليّات الإسعاف تجري تدريجيًّا بفعاليّة متزايدة. ولكن العمليّة التّفجيريّة تبقى عمليّة تفجيريّة. يمكن إدارتها استنزافيّا من النّاحية التّقنيّة إنّما من النّاحية الإنسانيّة. فالانفعال والذّعر لا يتعايشان مع رباطة الجأش. وحين يضرب الرّعب يستهدف دائمًا القلب بالدّرجة الأولى."[1]

ويمكن القول إنّ الرّوائيّ "ياسمينة خضراء" قد قدّم القضيّة الفلسطينيّة بصورة مشوّهة، تُوحي بضياعها وموتها، وعدم وجود قضيّة أساسا تشغل بال العرب، فلم نجد أيّ أثر للمقاومة والنّضال من أجل الوطن، وأيّ تعاطف منه اتّجاه الفلسطينيين، وكأنّه مؤمن إيمانا عميقا بأنّها قضيّة خاسرة، وأنّه يجب البحث عن أفكار جديدة يطرح فيها هذه القضيّة.

- الحوار بين الأنا والآخر:

تقوم رواية " الصّدمة" على التّحاور مع الآخر وتتصالح معه، ربّما رغبةً من الكاتب في التّقليل من حدّة الصّراع الحضاريّ/ الإنسانيّ من خلال عرض شخصيّة مثقفة متعايشة سلميًّا مع الآخر وهذا من أجل رسم عالمٍ متحاورٍ ومتعايشٍ حضاريًّا وإنسانيًّا. وهذا ما يتمظهر من خلال علاقات أمين وتعايشه مع الدّكتور "عزرا بن حاييم" والدّكتورة " كيم يهودا"، إضافةً إلى عدم التّطرق إلى أوجه الصّراع بينهما.

ولعلّ الهدف الرئيس من وراء إجلاء صور التّعايش الحضاريّ بين الأنا الفلسطينيّ والآخر الصّهيونيّ مردّه دوافع معلنة وأخرى مضمرة. فالمعلنة منها رغبة الرّوائي في التّقليل من بؤر الصّراع الإنسانيّ كما يصرّح دائمًا بأنّ كتاباته مؤسّسة على نبذ ثقافة العنف، والدّعوة إلى قيّم المحبّة والتسامح والسّلم والحريّة، أمّا المضمرة فهي أهداف نفعيّة تهدف إلى تحقيق الصّيت العالمي، والمقروئية عندَ القارئ الغربي بالضّبط؛ لأنّ الرّوائي يدرك تمام الإدراك أنّ الخوض في الموضوعات الحضاريّة وبالأخصّ خدمة الآخر من يحقّق له الرّواج والجوائز.

إلّا أنّ الأمر لا ينفِ وقوع "ياسمينة خضرا" في إشكاليّة عويصة ومأزق إيديولوجي وفنّي، في رصده للعلاقة بين الأنا والآخر، بدليل تقديمه للآخر بصورة متسامحة ومتحضّرة، إلّا أنّه فسح مجال الرّواية أمام الشّخصيات الصّهيونيّة، لعرض أفكارها وازدراء الأنا الفلسطينيّ بأقبح وأوقح صفات الشّتم والعنصريّة والكراهيّة، على عكس الشّخصيات الفلسطينيّة مثل "أمين'، "سهام" وغيرهما، الّتي تمظهرت سلبيّة، باهتة، غير ناميّة، وغير فاعلة في تطوّر حبكة الرّواية، شخصيات ورقيّة ليس لها مواقف أو رؤى، وهذا يُوحي بانهزاميّة المثقف الفلسطينيّ وهزيمته، واستسلامه لواقعه، وعدم قدرته على التّغيير والمقاومة.

---

[1]- ياسمينة خضرا، الصّدمة، ص20- 21.

- **هيمنة الصّوت المنفرد/ صوت الأنا:** لقد هيمن على الرّواية الصّوت المنفرد، وهو صوت شخصيّة" أمين"، والتّركيز على الجوانب الفكريّة والنّفسيّة لها دون غيرها؛ رغم أنّ حضور هذه الشّخصيّة كان هشّا، ضعيفا، غير مؤثر، تعاني انشطارا في هوّيتها، واغترابا وغربة، كما أنّها مسلوبة تقرير مصيرها، ومتشظيّة الهوية، وسؤالها المستمر: أيّ الهوّيتين أختار؟

لقد قدّمت شخصية " أمين" بصورة مشوّهة، نمطيّة، فتمظهرت عابسةً، كئيبةً، مقهورةً وعبثيّةً، و"مقموعةً تعاني استبداد مؤلفها، وهيمنة صوته عليها، وإقصائه لفرادتها، مع أنّ الشّخصية الّتي لا تحمل بصمتها الخاصّة والّتي توحي باستقلاليتها تبدو هزيلةً على المستوى الفنّي، تعاني استلابا جماليّا."[1]

ج- الأنا العراقيّ/ الآخر الأمريكيّ: مأساة العراق وصور المقاومة في رواية " أشباح الجحيم"
"Ghosts of hell"

تتناول رواية "أشباح الجحيم" مأساة العراق وأهله،وتتمحور حول شابّ عراقي يرحل إلى العاصمة اللّبنانية بيروت، حيث يجلس في أحد فنادقها منتظرا رحلته الّتي ستقلّه إلى لندن لغرض واحد هو: التّحضير للقيام بأكبر عمليّة إرهابيّة في العالم. حيث يخضع لعمليّات فحص وتحاليل طبيّة وحقن بفيروس، يقول: "كنت أريد أن أكون محور الانجذاب الوحيد، همّي الوحيد أن أقضي بقيّة إقامتي اللّبنانية للتّحضير الذّهني كي أكون في مستوى المهنة الّتي كلّفني إيّاها أهلي."[2]

تبدأ الرّواية بالحديث عن الطّريق الّذي سلكه بطل الرّواية الشّاب الّذي لم يفرد له الرّوائيّ أي تسميّة، بل ظهر في روايته للأحداث بضمير المتكلّم الّتي تدور حول تفاصيل الغزو الأمريكي لبلاد العراق، وبالأخص قريته، وتقتيل أهله وعديد أصدقائه وأبناء قريته، واغتصاب النّساء، فانتهاك الكرامة كان سببا في تحوّله من شخص مسالم إلى إرهابي، يبحث عن الانتقام من الآخر السّفاح "... كفارا جاءوا من طرف الدّنيا ليدوسوا بأقدامهم علينا على واحد منّا مهما كان سيئا. إنّ جنود الأمريكان ليسوا إلّا أوغادا، حيوانات متوحشّة تقود المجنزرات أمام الثكالى والأيتام، ولا يتردّدون لحظة في رمي قنابلهم الفتّاكة على مستشفياتنا، أنظر ماذا فعلوا ببلادنا: صيّروه جحيما."[3]

تمتلئ نفس الشّاب العراقي باليأس والإحباط نظرا لحالته المزرية النّاجمة عن شعوره بالاغتراب في أرضه خاصّة بعد فقدانه أحبّته، ولجوء رجال القرية للمقاومة، فيقرّر القيام بعمليّة انتحارية عنيفة للرّد بقوّة على جبروت الآخر، يقول: " ذهبت إلى السيّد لأخبره برغبتي في وضع حدّ نهائي لحالّتي المزرية. كنت متطوّعا لاعتداء انتحاري، إنّه أثبث طريق وأقصره أيضا. كانت هذه الفكرة تراودني قبل حتّى أن يقع الخطأ الّذي أدّى إلى إعدام العريف. أصبحت فكرتي القارّة. لم أكن

[1]- ماجدة حمّود: إشكاليّة الأنا والآخر (نماذج روائيّة عربيّة)، ص30.
[2]- ديك: ياسمينة خضراء هكذا تكلّم...، مقاطع من رواية أشباح الجحيم، ترجمة محمّد ساري، ص281
[3]- المرجع نفسه، ص 202.

خائفا. لا شيء يشدّني إلى هذه الدّنيا. كما أنّني لا أرى ميزة إضافيّة يتمتّع بها الانتحاريّون عنّي نسمع أخبارهم صباحا حين يفجرّون أنفسهم في الشّوارع، والسّاحات العموميّة، ومساء ضدّ الثّكنات العسكرية، يذهبون إلى الموت كما إلى الحفل في نيران مبهرة."[1]

إنّ أهداف الشّاب العراقي كبيرة جدّا، فهو هدف إلى تنفيذ أكبر عمليّة إرهابيّة تفوق أحداث 11 سبتمبر 2001، وحاول أن يبرز بأنّ تلك الأحداث الإرهابيّة كانت ذريعة بأيدي الأمريكان للهجوم على العراق بحجة امتلاكه لأسلحة الدّمار الشّامل: "لم يقصدوا الإطاحة بالطّاغيّة ولا نهب البترول؛ وإنّما تدمير العبقريّة العراقيّة ومع ذلك ليس ممنوعًا إلحاق النّفعي بالممتنع: إركاع البلد وضخّ نسغه، يهوى الأمريكيّون ضرب صفورين بحجر واحد. مع العراق قصدوا الجريمة الكاملة وجدوا أن يحوّلوا دافع الجريمة إلى ضمان الأعقاب... بمعنى آخر: لماذا الهجوم على العراق؟ لأنّه متّهم بامتلاكه لأسلحة الدّمار الشّامل. كيف يتّم الهجوم عليه إذا بلا أضرار كبيرة؟ التّأكد من عدم امتلاكه لأسلحة الدّمار الشّامل أليس هذا قمّة العبقريّة التّركيبيّة؟ أمّا الباقي فقد جاء تباعًا كما سيلان الرّيق. تلاعب الأمريكيّون بالمعمورة بتخويفها، ثمّ ليضمنوا أقلّ الإضرار لقوّاتهم العسكريّة أجبروا خبراء الأمم المتحدّة على القيام بالعمل القذر في مكانهم."[2]

- الأنا والعبث بمقوّمات الهوّية:

قدّمت الرّواية شخصيّة أخرى كانت مجنّدة لخدمة الدّول الأوروبيّة وهو"جلال" دكتور في الجامعات الأوروبيّة الّذي يظهر في الرّواية شخصا مثيرا للجدل ومكروها من قبل أبناء جلدته؛ لأنّ كتاباته مسيئة للإسلام خاصّة كتابه"لماذا المسلمون غاضبون؟ دراسة حول الأصوليّة الجهاديّة".فقد أُتّهم "جلال" بكفره وتكفيره بالمقدّس وازدراء ذويه يقول بطل الرّواية "كان يمثّل عندي نوع الخبثاء الأكثر تنفيرًا، الّذين يتناسلون كالجرذان في الدوائر الإعلاميّة والجامعة الأوربيّة، مستعدّين لبيع أرواحهم ليروا صورهم على صفحات الجرائد ليتحدث عنهم، ولم أرفض الفتاوى الّتي حكمت عليهم بالموت أملا في وضع حدّ لهذياناتهم النّاريّة الّتي ينشرونها في الصّحافة الغربيّة، ويفصلونها على قنوات التلفزيون بحماس مهين."[3]

في محاولة الأنا الحصول على المجد العلميّ والشّهرة تخضع لإغراءات سلطة الآخر؛ هذا الأخير الّذي يفرض عليها أن تنسلخ من جذورها وأصالتها، ويوهمها أنّ الآخر هو مفتاح تحقيق النّفوذ والقوّة، وغالبا ما يضع بعض الشّعارات الزّائفة لإغراء الشّباب الجائع للمادّة والحرّية، وترتبط تلك الشّعارات عادةً بمفاهيم حقوق الإنسان، الحريّة، الرّقي، العدالة، حريّة التّعبير، حرية الحياة، وغيرها." ... عند التحاقهم بأوربا فكرّوا أنّهم عثروا على وطنٍ لعلمهم وعلى أرضٍ خصبةٍ

[1] - زهرة ديك: ياسمينة خضراء هكذا تكلّم...، مقاطع من رواية أشباح الجحيم، ص202.

[2] - المرجع نفسه، ص285.

[3] - المرجع نفسه، ص283.

لطموحاتهم. ومع ذلك كانوا يدركون أنّهم ليسوا مرغوبين، ولكنّهم صبروا أكثر ممّا يستطيعون التّحمّل، مدفوعين بشيء من السّذاجة؛ ولأنّهم اعتنقوا القيّم الغربيّة، فإنّهم صدّقوا كلّ ما يهمس في آذانهم من مفاهيم نبيلة: حريّة التّعبير، حقوق الإنسان، المساواة، العدالة... كلمات كبيرة وفارغة مثل الآفاق المسدودة، ليس كلّ ما يلمع ذهبًا."[1]

- الأنا/ الآخر الصّراع الفكريّ والعقائديّ:

تبرز الرّواية الصّراع الفكريّ والعقائديّ بين الأنا الغربيّ والآخر الإسلاميّ، ونظرة الآخر للإسلام والمسلمين على أنّهم مصدر الإرهاب في العالم بأسره، فأمريكا تحارب المسلمين في عقائدهم وفكرهم عبر وسائلها الإعلاميّة المختلفة، حيث أدّت هذه الوسائل دورًا بارزًا في تقديم صورة تتسّم بالسلبيّة للدّول العربيّة الإسلاميّة مثل اتهامهم بأنّهم سبب المعارك والحروب، والانقلابات العسكريّة، والاغتيالات السياسيّة والكوارث، والأزمات الاقتصاديّة، ومحاولة إبرازهم بصورة مدنّسة، وبأنّهم قتلى وسفّاحون ينشرون العدوان والخراب في الأرض. "ويتابع النّاس اليوم موقف الولايات المتحدة الأمريكيّة من هذا الحدث، ومن جهة أخرى يلاحظون أنّ هناك محاولات لتكوين فكرة لا شعوريّة لدى النّاس بأن هناك قرابة بين الإسلام والإرهاب حيث يكثر بعض الإعلاميين من ذكر هاتين الكلمتين مقترنتين باستمرار، وهذه المحاولة من أجل اقتران الإسلام الّذي هو أساس السّعادة والأمان بالإرهاب قد أَدَت المسلمين في العالم كله."[2]

والجليّ أنّ هذا الصّراع بين الأنا والآخر اشتدّ أكثر فأكثر بعد الهجمات الإرهابيّة على الغرب حادثة 11 سبتمبر 2001 الشّهيرة، والّتي كانت خير دليل على ذلك، فكانت مناسبة جديدة لأن تفرّغ العديد من وسائل الإعلام الغربية سمعيّة، بصريّة أو مقروءة " ذلك المكبوت من أجل تفعيل تشويه الإسلام، فقد كانت هذه الأحداث فرصةً مواتيّةً أيضًا لبعض السيّاسيين الغربيين والدّينيين لكي يمرّروا خطاب العنصريّة والاستعلاء، وهذا ما جاء في تصريحات الرئيس الأمريكي جورج بوش الابن، والّتي أثارت جدلًا شديدًا عندما استخدم عبارات مثل الحروب الصّليبية الّتي أعادت للذاكرة ذكريات المواجهة بين الإسلام والمسيحيّة"[3]

فأصبح الآخر/ الغرب ينظر للأنا العرب المسلمون على أنّهم جماعات شريرة هدفها نشر الرّعب والهلع والذّعر في نفوس النّاس، وسرقة هدوئهم وراحة بالهم؛ وهذا لإخفاء ذريعتهم الأساسة وهي الحصول على خيرات وثروات العرب الماديّة والبشريّة، وتسخيرها لخدمة مخطّطاتهم الشّريرة الاستعماريّة " ... لا شيء يمكن أن ننتظره من الغرب. وسينتهي الأمر بمفكرينا إلى إدراك ذلك يومًا. الغرب لا يحبّ إلّا نفسه. لا يفكّر إلّا في نفسه. وإذا مدّ لنا يد المساعدة فلكي يستخدمنا

---

[1] - زهرة ديك: ياسمينة خضراء هكذا تكلّم...، مقاطع من رواية أشباح الجحيم، ص210- 211.

[2] - كمال الدّين أوزدير: الإرهاب من نظرة الأديان الإلهيّة، مجلّة الصّراط، تصدر عن كليّة العلوم الإسلاميّة للبحوث والدّراسات، الجزائر، 2005، العدد السّابع عشر، ص98.

[3] - محمّد بشاري، صورة الإسلام في الإعلام الغربي، دار الفكر، ط1، دمشق، 2008، ص 88.

كطعم لا غير، يتلاعب بنا، يؤلّب بعضنا ضدّ البعض الآخر، وحينما تنتهي اللّعبة يرمينا في أدراجه السّرية وينسانا."[1]

ويمكن القول إنّ "ياسمينة خضرا" بالرّغم من المآزق الإيديولوجيّة والمغالطات الّتي وقع فيها حاول أن يرسي دعائم السّلم والتّعايش في هذا العالم الّذي أنهكته الحروب والأزمات، بعيدًا عن المعتقدات الفكريّة والعقائديّة والخصوصيّة الثّقافيّة؛ إيمانًا منه بدور الأدب في تقديم رسائل إنسانيّة تهدف إلى حماية الإنسان بالدّرجة الأولى و"تنفيذًا لجوهر الأديان السّماويّة، واستئناسًا بالمرجعيّة الإنسانيّة الأصيلة الّتي تأبى الضّيم والعبث بشرف الإنسان، فتسفك دمه لأتفه الأسباب وأوهامها، وتشعل الحروب من أجل أهداف وهميّة"[2]

خاتمة:

في الأخير نستخلص أهمّ النتائج:

- إنّ كتابات" ياسمينة خضرا"تعدّ من النّماذجَ السّرديّة الّتي عالجت بعمقٍ إشكاليّة الأنا والآخر، كما نقلت لنا صورةً واضحةً عن العالم الإنسانيّ الّذي أهلكته الحروب والصّراعات والعنصريّة والكراهيّة، وسعي الرّوائي إلى تقديم أفكار إنسانيّة بديلة ترمي إلى التّسامح والمحبّة، والحوار الحضاريّ.

- عالج الرّوائي "ياسمينة خضرا" إشكاليّة العلاقة بين الأنا الجزائريّة والآخر الفرنسيّ في رواية "فضل اللّيل على النّهار"، تلك العلاقة التّاريخيّة الممتدة في الزّمن، والّتي شهدت توتّرات وانقلابات سياسيّة، تعود جذورها إلى الفترة الاستعمارية للبلاد الجزائريّة، غير أنّه حاول أن يقدّم بديلا لعلاج تلك الاحتقانات السّياسيّة عبر دواء الحبّ والتّعايش الحضاريّ، لكنّه فشل في رسم صورة التّعايش بين البلدين نتيجة العداوة التّاريخيّة بينهما، ومساعي فرنسا الإيديولوجيّة إلى استعمار الجزائر فكريّا وثقافيّا بعد خروجها عسكريّا.

– طرح الرّوائي في روايته "الصّدمة" إشكاليّة الأنا الفلسطينيّ والآخر الإسرائيليّ، كونها تعدّ من أبرز القضايا الإنسانيّة الّتي يتطّرق إليها غالبيّة الكتّاب، وحاول رصد واقع الشّعب الفلسطينيّ السّوداويّ بسبب الاحتلال الإسرائيلي، إلّا أنّه ركّز أكثر في الرّواية على أزمة الشّاب "أمين" الّذي يعاني من تشظّي هوّيته بين الثّقافتين الفلسطينيّة والإسرائيليّة. إلّا أنّه وقع في مأزقٍ إيديولوجيّ من خلال تجميله صورة الآخر والانتصار له، وتغييب المقاومة الفلسطينيّة.

– تحضر الأزمة العراقيّة في رواية "أشباح الجحيم"، حيث عكف الرّوائي على تصوير مأساة العراق غداة الحرب الّتي شنّتها عليها أمريكا، وإجلاء صور الصّراع بين الشّرق والغرب، والأقنعة

[1]- محمّد بشاري، صورة الإسلام في الإعلام الغربي، ص210.

[2]- بشير بويجرة محمّد: الأنا، الآخر ورهانات الهوّية في المنظومة الأدبيّة الجزائريّة، ص199.

الإيديولوجيّة الّتي يعتمدها الغرب من أجل القضاء على خصوصيات الدّول العربية والإسلاميّة، إضافةً إلى تشويه صورتها في وسائل الإعلام العالميّة، ونسب الهجومات الإرهابيّة والانتحاريّة إليها.

***قائمة المصادروالمراجع:**

أ- المصادر:

1- ياسمينة خضرا، الصّدمة، ترجمة نهلة بيضون، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2007.

2- ياسمينة خضرا: فضل اللّيل على النّهار، ترجمة محمّد ساري، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2008.

ب- المراجع:

1- أم الخير جبّور: الرّواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية دراسة سوسيونقديّة، دار ميم للنّشر، الجزائر، ط1، 2013.

2- بشير بويجرة محمّد: الأنا، الآخر ورهانات الهوّية في المنظومة الأدبيّة الجزائريّة، دار تفتيلت، الجزائر، (د ط)، 2013.

3- عزّ الدّين جلاوجي: سلطان النّص دراسة، دار المعرفة، الجزائر،(د ط)، 2009.

4- صالح بلعيد: في الهوّية الوطنيّة، دار الأمل للطّباعة والنشر، الجزائر، (د ط)، 2007.

5- ماجدة حمّود: إشكاليّة الأنا والآخر(نماذج روائيّة عربيّة)، عالم المعرفة، الكويت،(د ط)، 2013.

6- محمّد بشاري، صورة الإسلام في الإعلام الغربيّ، دار الفكر، ط1، دمشق، 2008.

7- محمّد صابر عبيد: سيمياء التّشكيل الرّوائيّ الجماليّ والثّقافيّ في نظم الصّوغ السّردي، فضاءات للنشر والتّوزيع، ط1، 2016.

8- محمّد مسلم: الهوّية في مواجهة الاندماج عند الجيل المغاربي الثّاني بفرنسا، دار قرطبة، الجزائر، ط1، 2009.

9- كمال الدين أوزدير: الإرهاب من نظرة الأديان الإلهية، مجلة الصّراط، تصدر عن كلية العلوم الإسلامية للبحوث والدّراسات الجزائر، 2005، العدد السابع عشر.

10- زهرة ديك: ياسمينة خضرا هذا تكلّم.. هكذا كتب.. تقديم وإعداد زهرة ديك، دار الهدى، الجزائر، (د ط)، 2013.



الرؤيا الشعرية الحداثية عند محمد عفيفي مطر
ديوان احتفالات المومياء المتوحشة نموذجا

د.مصطفى عطية جمعة - كلية التربية الأساسية، الكويت -

mostafa_ateia123@yahoo.com

ملخص البحث باللغة العربية

تنطلق هذه الدراسة من سؤال مرجعي وأساسي يتصل بمشروع الحداثة الشعرية العربية، ألا وهو: ما الرؤيا الشعرية التي ارتكز عليها الشعراء الحداثيون العرب عامة، وتجلت في شعرية محمد عفيفي مطر خاصة ؟

في تصورنا أن الإجابة عن هذا السؤال تفض مغاليق كثير من الظواهر التي صاحبت الحداثة الشعرية العربية، وسببت جدلا كبيرا، لأن موقف الشاعر الحداثي ورؤاه تختلف جذريا عن موقف الشاعر التقليدي، وهو موقف يتصل بالوجود والموجودات، والكون والكائنات، والإنسان وقضاياه. فعلى قدر وعي الشاعر الحداثي بهذا الموقف، وسعيه إلى استكناه رؤيا مغايرة، نابعة من ذات شاعرة مختلفة، تؤمن بالجديد، وتطمح إلى إضافة إبداعية، وتسعى إلى جماليات مفارقة.

في ضوء ما تقدم، تأتي خطة هذه الدراسة على محورين أساسيين، الأول تنظيري: يتناول يؤصل لمفهوم الرؤيا الشعرية لغة واصطلاحا، مع ربط حركة الحداثة الأدبية بأصولها الفكرية الغربية، وكيف قرئت في العالم العربي، ومن ثم يناقش طروحات الحداثة الشعرية العربية، من خلال أبرز رموزها وهو الشاعر أدونيس، الذي واكبت تجربته الشعرية تنظيراتٌ أدبية ونقدية، تبسط القول وتوضح وتجادل في المختلف عليه، وكذلك آراء الشعراء الحداثيين والنقاد المعنيين بالتجربة الحداثية الشعرية، ولم يكتف الباحث بالعرض، وإنما عمد إلى النقاش، في سعي إلى الوصول إلى الوصول إلى مفهوم مقارب للرؤيا الشعرية، وكيف تجلت إبداعيا على مستوى جماليات النص وصوره وأخيلته ورموزه.

أما المحور الثاني، فهو تطبيق مباشر للمحور الأول، حيث نقرأ فيه شعرية محمد عفيفي مطر متخذين ديوانه احتفالات المومياء المتوحشة نموذجا، في ضوء قضايا الرؤيا الشعرية الحداثية التي انطلق منها، وعاصرها، وضمن منظور الحركة النقدية التي كانت موازية لها، وقد انتهج الباحث سبلا عديدة، للوقوف على أبعاد الرؤيا الشعرية وتجلياتها عند عفيفي مطر، وما يتصل بها من إشكاليات.

آمل من الله أن أكون قد جمعت في هذه الدراسة بين التنظير والتطبيق، والفكر والممارسة، وأن أكون قد عززت مدخل الرؤيا لفهم شعرية عفيفي مطر تضاف للمداخل والدراسات السابقة، على قناعة أن شعر مطر معين لا ينضب فكريا ولا جماليا.

Abstract:

This study discusses poetic vision of Arab poets of modernity generally, and how it was seemed in the Mohammed Afifi Mattar poetry specially. The plane of this study consists of two topics; The first about the concept of poetic modernist vision in the Eastern think, and how the Arab Poets, for conclusion of poetic vision in Aesthetics of the text, pictures, Achilles and symbols. The second topic is application in Afifi Mattar poetry, in his collection of Wild Mummy Celebrations, by many ways in analyzing og the dimensions of his poetic vision.

الرؤيا الشعرية وإشكاليات الحداثة والتجديد

مفهوم الرؤيا الشعرية:

يشكل التعريف اللغوي للفظة" رؤية" مدخلا مهما لفهم مصطلح الرؤية الشعرية، فهي تعود إلى الجذر اللغوي" رأي" الذي يتفرع منه لفظتا" رؤية" بالتاء المربوطة، وتعني الإبصار المادي المحسوس في حالة اليقظة، والثانية لفظة" رؤيا" بألف المد. ودلالتها معنوية تتصل بالقلب، وما يراه الإنسان في منامه، وجمعها" رؤى" أي أحلام، ويرى ابن منظور أن الرؤيا يمكن أن تكون أيضا في اليقظة ([1]).

أما عن علاقة الرؤية بالشعر، فهي علاقة وثيقة، بل يمكن الجزم بأن الشعر رؤية، تنبع من رؤية الشاعر للواقع المحسوس التي تنعكس على الرؤيا الخاصة به، فالرؤية نظرة حسية لما هو موجود، والرؤيا متجاوزة لما هو موجود إلى الخفي مكتشف العلائق لبناء عالم جديد والفصل بين الرؤية والرؤيا مستحيل ([2])، فمن المحسوس يتكون النفسي والفكري، والتصورات الفكرية والنفسية تنعكس على الرؤية الحسية، فالعلاقة بينهما ارتباطية وانعكاسية على الكون، والطبيعة، والحياة، والقصيدة، والإنسان، وعلى لغة الشعر وإيقاعه وصوره ورموزه وتراكيبه.

ورؤية الشاعر لا تنحصر في البعد السياسي أو الاجتماعي أو الفلسفي، أو الدلالة الفكرية، فهي ستكون أقرب إلى التنظير منها إلى الرؤية الشعرية، بكل ما تعنيه من شفافية وصدق وشاعرية وجماليات. فـ" رؤية الشاعر تنحت خصائصها من جماع التجربة الإنسانية التي يعيشها الشاعر في عالمنا المعاصر"([3])، والرؤيا بذلك تكون مرادفة للبصيرة الشعرية، أما الرؤية فهي تترادف مع البصر([4]). فالبصيرة أمر قلبي وتعني: فطنة القلب، التي هي ناتجة عن التبصر، من خلال التأمل

---

[1]) لسان العرب، ابن منظور، تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، ط3، د ت، ج3، ص1540، ص979.

[2]) مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، فاتح علاق، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2010م، ص141.

[3]) شعرنا الحديث إلى أين ؟، د. غالي شكري، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1986م، ص76.

[4]) السابق، ص74.

والتعرف والتفهم ([1])، والتي تؤدي في النهاية إلى العلم والفهم المعمق. وتلتقي مع الرؤية البصرية في أن العين مفتاح الشاعر للنظر إلى الموجودات، وتأملها حسيا، ومن ثم يختزنها في أعماقه، ويصهرها في ذاته، لتتجلى أخيلة في شعره.

وهنا يختلف الشاعر عن المنظّر والمفكر والفيلسوف والباحث، فالشاعر يكوّن رؤاه من خلال معايشته الفكرية والنفسية والحياتية والوجودية والتفاعلية مع الأفكار والطبيعة والبشر وسائر الكائنات والموجودات، وكل كان تفاعله صادقا، وفكره عميقا، وإحساسه شفافا ؛ جاءت رؤاه جديدة مبتكرة، تنعكس تميزا في أشعاره.

فرؤية الشاعر في جوهرها رؤية شاملة مكتشفة للوجود الذي تصفه، وعاكسة للنسيج الحضاري المعقد، كما أن المواقف والأفكار، التي يتبناها صاحبها تبقى فارغة بلا هوية ما لم تجسد التجربة الإنسانية، فرؤية الشاعر هي أداته الوحيدة التي تعيد صياغة العالم على نحو جديد ([2]).

أما انعكاس الرؤية على التجربة الشعرية فيتجلى من خلال:" تضافر مجموعة من التقنيات التعبيرية المتصلة ببعض المستويات اللغوية خاصة النحوية، وطرق الترميز الشعري المعتمد على القناع والأمثولة الكلية وأنواع الصور وأنساق تشكيلاتها، تتضافر كل تلك العوامل لتكوين منظور متماسك في النص، مما يجعل الرؤيا هي العنصر المهيمن على جميع إجراءاتها التعبيرية والموجهة لاستراتيجياتها الدلالية" ([3]). فلا قيمة للرؤيا لدى الشاعر إن لم تنعكس إبداعا على إنتاجه الشعري، وكم من شعراء امتلكوا رؤى عميقة، ولكن عجزت مقدرتهم الشعرية ومهاراتهم عن تحقيقها، فمالوا إلى النقد والتنظير على حساب الإبداع والشعرية.

والعكس صحيح وقائم، فهناك من الشعراء، من صاغوا رؤاهم في أشعارهم فنبضت بكل ما هو جديد، وكانوا مشاعل وضاءة قادوا بقية الشعراء إلى التغيير، ومع ذلك لم يصوغوا تنظيرا، وإنما اكتفوا بالإبداع الذي هو خير برهان على صدق تجربتهم. فالإبداع هو المستهدف في النهاية من أي رؤى جديدة يرومها الشاعر.

وكما أشار صلاح فضل في مفهومه السابق، فإن الرؤيا الشعرية تنعكس على البنية النصية الجمالية: تقنيات التعبير، الصور، الرموز، أنساق التشكيل. وكلها تصبّ في بنية النص الشعري وأسلوبه. وهذا صحيح، فالشعر في النهاية أساسه اللغة، واللغة الشعرية لا تعرف خطابية ولا تقريرية وإنما قوامها الخيال والتركيب واللفظ الموحي والبنية العضوية المتماسكة. فلا معنى لرؤيا شعرية صاغها شاعرها في تعبيرات مباشرة، حملت من الفلسفة ومصطلحاتها أضعاف ما حملت من الجمالية.

---

[1]) البصيرة والفراسة، على موقع منارة الإسلام، http://www.islambeacon.com/ ومنها وقوله تعالى{ أدعو إلى الله على بصيرة أنا ومن اتبعني } (سورة يوسف/ 108).

[2])) شعرنا الحديث إلى أين ؟، ص114.

[3]) أساليب الشعرية المعاصرة، د. صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995م، ص111.

وللرؤيا الشعرية علاقة مباشرة مع الموضوعات التي يختارها الشاعر في أعماله، فالرؤيا عامة، أما الموضوع فخاص، وهو يعني: وحدة من وحدات المعنى في النص، وتبدو في وحدات: حسية أو علائقية أو زمنية مشهود بخصوصياتها عند الكاتب. فهو المادة التي يبني عليها الكاتب إبداعه، وتبدو واضحة في البناء اللغوي والمفردات في النص، مما يستلزم آليات منهجية بنيوية وأسلوبية وسيميوطيقية لتحليلها ([1])، فنلاحظ موضوعا أو موضوعات مهيمنة على عالم الشاعر، ويتكرر في نصوصه بشكل لافت، ويوجد معه قاموسا لغويا، يبدو في كلمات مفتاحية دالة ومهيمنة، فالكلمة متى ظهرت في ملفوظات الشاعر النصية وتكررت، كان لها وزن دلالي ثقيل، يتناسب طرديا مع النصوص المعنية بهذا الموضوع والتي تكون نبراسا لفهم العالم الشعري والموضوعاتي لدى الشاعر([2]). فتحليل أي نص ينطلق من اللغة، وينتهي بها، وإن طاف وحلّق الناقد في أجواء النص الفكرية والوجدانية، فإن المفردات (وتشمل البنية اللغوية كلها) هي سبيل الناقد، للوصول إلى الرؤيا الشعرية للشاعر، نقول ذلك رفضا لما يقوم به بعض النقاد الانطباعيين، الذين يطلقون العنان لأقلامهم، تحمّل النص ما لا يحتمل، وما لا يمكن الاستدلال على وجوده في النص، وشعار هؤلاء النقاد في ذلك أننا نسبح مع النص ونعايشه، وفي الحقيقة هم يسبحون بعيدا عن النص ولغته، ويعايشون ما في عقولهم، من قناعات يسقطونها على النصوص أو يحومون على النص، ويعدّون ما يكتبونه من نقد إبداعا موازيا، فيدبجون مقالات مستفيضة، تخلع على مقتطفات النص من مفاهيم وأفكار ما ليس فيه، وهي طريقة قد ترفع شعراء وتحط من آخرين دون منهجية نقدية تستند إلى معطيات نصية وشعرية وجمالية، وإنما تعتمد على صيغ إنشائية وفقرات فضفاضة في الشرح والإشادة.

إذن، لا يمكن الاعتداد بأن الرؤيا الشعرية هي تصور فكري وشعوري فقط، بل هي ذات أجنحة عديدة: أولها يتصل بموقف الشاعر من الوجود، والذي يتأسس على ثقافته وفلسفة وأفكاره، وهو موقف ليس ثابتا، وإنما ينمو ويتعمق مع تجربته، ومع الروافد المغذية لفكره التي يقرأ بها الكون والحياة والوجود. وثانيها: موقفه من البشر أنفسهم، الناتج من تصوره الفلسفي، وتفاعله المستمر مع الناس أفرادا أو جماعات في معيشتهم، وفي تقلب أحوالهم وهمومهم، وأفراحهم وأتراحهم، حبهم وعشقهم وكرههم، بالإضافة إلى مشكلات مجتمعه ذاته.

ثالثها: موقفه الجمالي، والمنعكس على نصوصه الشعرية على مستوى الصور والأخيلة والعناوين والرموز، ومختلف الإحالات والإشارات التي نجدها في أشعاره، وكما سبق وأشرنا ؛ أن

[1]) الرؤيا الشعرية والتأويل الموضوعاتي: الهاجس الإفريقي في شعر محمد الفيتوري نموذجا، د. يوسف وغليسي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يوليو – سبتمبر 2003م، ص177 – 179.

[2]) السابق، ص180.

ليس كل شاعر صاحب رؤية متميزة بقادر على إنتاج نص بديع يعبر عنها، فالموهبة الشعرية الفذة هي القادرة على صياغة الرؤية الشعرية.

فالشعراء يتفاوتون في رؤاهم الشعرية، فهناك التقليديون الذين يبدعون مثلما أبدع الأوائل السابقون، على نحو ما نجد في الشعر العمودي بصياغته التقليدية، ولا يزال بيننا شعراء يصوغون شعرهم وفق أغراض الشعر العربي القديم، غير عابئين بالتطور الشعري الهائل الذي حدث في القرون الأخيرة، بل في مسيرة الشعر العربي القديم نفسه. وهناك شعراء موهوبون بالفعل، ولكنهم تقاعسوا عن تحصيل أسباب التميز على المستوى الرؤيا الشعرية، فلم تتغذَّ ذواتهم بروافد الفكر والفلسفة والثقافة والجماليات والتجارب الشعرية العالمية والعربية المتميزة، فظلوا دون تطور، غير واعين بأن التميز يتأتى من الإضافة الإبداعية المتميزة، وكثير من هؤلاء تصيبهم الأنا النرجسية العالية في بداية طريقهم فتعوقهم عن التطور.

وهناك الشعراء المقلدون، الذين يمتاحون من الشعراء العمالقة المبرزون، وكما يقال على جوانب المواهب الكبرى هناك متسلقون وطفيليون.

وأخيرا، هناك الشعراء الأفذاذ ذوو المواهب الكبرى، والرؤى الخلاقة، والبنى النصية المتفردة وهؤلاء - على قلتهم - علامات متميزة في مسيرة الإبداع الإنساني، الكثير يمتاح منهم، ويقتدي بإبداعهم، وعلى دروبهم يسير.

الرؤيا وشعرية الحداثة:

كثير هو الجدل الذي أحدثته حركة الحداثة الشعرية العربية في الثلث الأخير من القرن العشرين وإلى يومنا، وربما يعود السبب الأساسي لهذا الجدل إلى تعدد مفاهيمها، والتباساتها المعرفية والفلسفية ؛ ناهيك عن الفهم المغلوط للحداثة نفسها فيحملها جلّ مصائب ونكبات حياتنا الفكرية، وأيضا الفهم المعاكس الذي ينظر لها باعتبارها كفرا بواحا، تخالف الدين والقيم والتقاليد، بجانب الغموض الذي صاحب نصوصها الشعرية، وأدّى– وفق معارضيها – إلى انصراف المتلقي عن الشعر برمته.

والأدهى، أننا نجد لكل مبدع تعريفه الخاص بالحداثة، والذي يعلن من خلاله مفهومه للحداثة، النابع من واقع تجربته الإبداعية، فإذا ذهبت إليه مستفسرا عن جوهر الحداثة، وجدت أقوالا شتى، وتعريفات هي خليط من فلسفات.

وتتبدى المشكلة الأساسية في تغييب المفاهيم المؤسسة للحداثة، وسيادة مفاهيم ثانوية متفرعة، وبعبارة أخرى: غياب التأسيس واشتداد الجدال حول التفريع.

ولأننا معنيون هنا بالعلاقة بين الحداثة والرؤيا الشعرية، فإنه يتوجب علينا النظر في ماهية الحداثة، والعودة إلى سياقاتها التاريخية والفكرية، ومن ثم الأدبية.

ارتبطت الحداثة Modernism بحركة التحديث في الغرب، ومن ثم بدأت في التميز بوصفها حركة فكرية / فلسفية / أدبية، وذلك إبان ظرف تاريخي معين، يتعلق بالتمرد ضد سلطة الكنيسة ودكتاتوريتها، وتطورت لتصبح ثورة ضد التجربة الشعرية المتحجرة، كما رفضت الوضع الرأسمالي الصناعي والتجاري والزراعي في الغرب، والذي جعل الإنسان ترسا في آلاته العملاقة، ومن هنا تمرد الشاعر الغربي ضد هذه الأوضاع، وتغلفت ذاته بالانطوائية والاغتراب([1]).

فالحداثة ثورة وتمرد ضد: الاستبداد الكنسي الديني، القيود والتقاليد الاجتماعية والفكرية والثقافية السائدة، وضد وضعية الإنسان الغربي الاقتصادية بكل ما فيها من امتهان لإنسانيته، والحض من قيمته. وبالطبع فإن الحداثة ليست بمعزل عن حركة الفكر الغربي، والممثلة في العلمانية الجزئية والشاملة، والتي تحمل في جوهرها تمردا واضحا ضد أوضاع العالم الغربي الكهنوتية والاجتماعية. فالعلمانية الشاملة ذات بعد معرفي كلي ونهائي، تحمل رؤية عقلانية مادية، تدور في إطار المرجعية الكامنة والواحدية المادية، التي ترى أن مركزية الكون في الكون نفسه، وليس فيما وراء الطبيعة، وأن الكون وما فيه من عناصر في حالة حركة دائبة، ويتفرع عنها رؤى أخلاقية وتاريخية واجتماعية ومعرفية، محورها ذات الإنسان التي يمكن أن تكون منطلقا لفهم العالم وتفسيره وتحليله في ضوء المعطيات المادية حوله ([2]).

ولعل الجانب الأهم الذي رسخته العلمانية الغربية هو الاحتفاء بالإنسان، وتبيان دوره في الكون والحياة، ومن هنا ظهرت نزعة الإنسانوية، التي تعلي من عقلانية الإنسان وقدرته على حل مشكلات دنياه ومجتمعه، وقهر الطبيعة.

وقد تجلت الحداثة بوصفها مذهبا فنيا وأدبيا في مطلع القرن العشرين، مع زيادة نزعات التمرد، والتقائها مع الفكر الماركسي، ثم انتعشت بقوة إبان وبعد الحرب العالمية الأولى، كثورة ثقافية ضد الأوضاع السياسية والاجتماعية التي أدت إلى كارثة الحرب العالمية وموت عشرات الملايين من البشر، وسيادة نزعة عبثية الحياة، ومناداة كثير من الفلاسفة بالقطيعة مع الماضي بكل ما يحمله من ضغائن.

فيمكن القول إن المفاهيم المؤسسة للحداثة هي: التمرد، والقطيعة مع الماضي وإعادة النظر في التراث الإنساني، والاعتداد بذات الإنسان وعقلانيته وفرادته.

---

[1]) الحداثة في الشعر العربي: أدونيس نموذجا، سعيد بن زرقة، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2004، ص29، 30.

[2]) العلمانية تحت المجهر، عبد الوهاب المسيري، د. عزيز العظمة، دار الفكر ودار الفكر المعاصر (بيروت –دمشق)، ط1، 2000م، ص119 – 122.

وهو ما صاغته الحداثة العربية، كما نجد في تنظيرات أدونيس الذي يحدد ثلاثة مبادئ تنطلق منها الحداثة كما فهمها وهي: الحرية الإبداعية دون قيد، لانهائية المعرفة ولا نهائية الكشف، التغاير والاختلاف والتعدد ([1]).

وهي مبادئ عامة، تشمل الإبداع في كل العصور بل في كل ثقافة ولغة، فأدونيس يرتكز في أطروحته" الثابت والمتحول" على فكرة التمرد الحداثية، ويسعى إلى تطبيقها، على البنية الذهنية في الثقافة العربية الإسلامية وعلى إبداعاتها، التي يهيمن عليها الدين عقيدة وشريعة وثقافة وحضارة، غير ناظر إلى أن الثقافة العربية الإسلامية صنعت حضارتها وإبداعاتها الخاصة بها، شأنها شأن كل الحضارات التي يحتل الدين الصدارة فيها، بل إن الحضارة الإسلامية تنعت بأنها حضارة"نص مقدس"، وهو القرآن الكريم والعلوم التي نشأت حوله، ومن ثم تمددت حتى استوت حضاريا ومعرفيا وفكريا وإبداعيا، وتلك إشكالية أدونيس وغيره من الحداثيين، ينطلقون من فكر غربي علماني، يحاول أن يقرأ به حضارة دينية، وهو على النقيض يتيه فخرا بجماليات الإبداع في التراث العربي، والرصيد الهائل من الإبداع الشعري والسردي والفكري فيه، وهو ما جعله يقول مسوغا لمشروعه:" آثرت أن أضع ثقافتنا وتراثنا في مناخ الأسئلة والتساؤلات، من زاوية اهتماماتي، من أجل فهم المعاني والكشف عنها.. والغاية من هذه الأسئلة أن أفهم من داخل الرؤية العربية الإسلامية معنى هذه الثقافة ودلالتها" ([2]). وهي رؤية في جوهرها تشتمل على إعجاب كبير بالتراث العربي، الذي يحفل بكثير من النصوص والنتاجات المتناسبة مع بنيته الثقافية، وأيضا يحمل نتاجات متضاربة ومتضادة مع هذه البنية، وذلك محور أطروحته عن الثابت / السائد، والمتحول / كل إبداع متجدد. إن إدونيس - شأن مبدعي الحداثة الغربية - يدعم كل أشكال التمرد الإبداعي، وتعزز الاختلاف عما هو سائد، وترنو إلى التغاير عن المطروح، وتجعل المبدع في حالة دائمة من البحث عن الجديد.

ومن هنا تتأسس الرؤيا الشعرية، التي تجعل المبدع متمردا مختلفا مغايرا، لا يكون نسخا جديدا لإبداع قديم، وإنما يرنو دائما إلى التمايز، ويظل في حالة من القلق، تجعله يتطلع معرفيا وفكريا وفلسفيا، من خلال طرح الأسئلة على ذاته وعلى الوجود وعلى الحياة وعلى المجتمع وعلى الوطن نفسه وموقفه النهضوي.

وهو بذلك ينفي أحد مبادئ الحداثة الغربية ألا وهو مبدأ القطيعة مع الماضي، بل على العكس يرتكز في تنظيراته وإبداعه الشعري على إعادة قراءة التراث العربي، والوقوف على ما هو متغير متجدد مخالف فيه.

---

[1]) الثابت والمتحول: بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، أدونيس، دار الساقي، بيروت، ج 1 (الأصول)، ط7، 1994م، ص20.

[2]) السابق، ص34.

و بالتالي، لا مجال لأي مفكر حداثي ينادي بأهمية تبني رؤى الحداثة الغربية، بكل مضامينها الفلسفية والثقافية بدعوى الانفتاح على الآخر / الغرب، على اعتبار أن ثقافته ميراث إنساني عالمي ينبغي الأخذ منه. وهذا مردود علينا بأن هذا ليس جديدا في عصرنا، بل هو إحدى الأسس التي انبنى عليها الفكر العربي الإسلامي قديما، في حواره مع الحضارة الغربية في نسختها اليونانية في الماضي ([1]).

هذا، وتتأسس الرؤيا الشعرية عند أدونيس بشكل واضح من خلال نفيه لخمسة من الأوهام، يقابلها تثبيته لخمسة من اليقينيات، فالوهم الأول هو نفي الزمنية، حيث يرى بعض الشعراء أن القديم كله تقليدي، وهذا خطأ – عند أدونيس- الذي يؤكد على أن الاحتفاء بالجديد والمغاير لا يعرف زمنا ما، فليس كل حديث جديدا، وليس كل قديم تقليدا، وإنما الأساس هو النص وما فيه من فكر تجديدي. وعبر نفي الوهم الأول ([2])، واليقين المصاحب له بأن الجديد لا يعرف زمنا ولا عصرا ولا مكانا، والأوهام الأربعة المتبقية هي: المغايرة بمعناها الإيجابي التي تحمل إضافة إبداعية وفكرية وجمالية مختلفة، ثم المماثلة، برفض أن تكون الحداثة مماثلة لحداثة الغرب ووفق مقاييسه، ويعزز في مقابل ذلك كل حداثة تنبني على التراث الإبداعي العربي. أيضا، عدم الاحتفاء بالكتابة النثرية بوصفها تمردا على المنجز الشعري العربي المتوارث، فهذا احتفاء شكلاني، والأساس الجدة هو الطرح الفكري والجماليات وعدم الانسياق وراء البنية اللغوية التقليدية بصورها وتراكيبها ([3])،

أما مفهوم الرؤيا الشعرية ذاته -عند أدونيس – فيربطه بالكشف، حيث يقول: "والرؤيا في دلالتها الأصيلة، وسيلة للكشف عن الغيب، أو هي علم بالغيب، ولا تحدث الرؤيا إلا في حالة انفصال عن عالم المحسوسات.. ففي الرؤيا ينكشف الغيب للرائي، فيتلقى المعرفة كأنما يتمثل له الغيب، في شخص ينقل إليه المعرفة"([4]). وسنلاحظ هنا أن الرؤيا عند أدونيس تتلاقى مع مفهوم الكشف عند الصوفية، بل نجزم بأنها مأخوذة من التراث الصوفي، وقد شغف به أدونيس، فالكشف عند الصوفية هو كشف النفس لما غاب عن الحواس، وإدراكه على وجه يرتفع الريب منه، كما في المرئيات، سواء كان الكشف بفكر أو حدس أو سائح عيني. وهو أيضا: الاطلاع على ما وراء الحجاب من المعاني الغيبية والأمور الحقيقية وجوداً وشهوداً، وقيل هو الاطلاع على المعاني

---

[1]) إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، عبد الغني باره، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005م، ص136، 137.

[2]) فاتحة لنهايات القرن، أدونيس، دار النهار للنشر، بيروت، ط1، 1998م، ص239.

[3]) السابق، 240 – 242.

[4]) الثابت والمتحول، مرجع سابق، ج4، ص149.

الغيبية من وراء الحجاب. وهناك كشف عقلي ؛ يدركه العقل بجوهره المطلق عن قيود الفكر والمزاج، ومنه ما هو نفساني وهو ما يرتسم في النفوس الخيالية المطلقة ([1]).

وبغض النظر عن التجربة الصوفية وما فيها من ممارسات وشعائر وطقوس، فإن أدونيس يرى أن الشاعر يدخل في حالة وجدانية، يتخلى فيها عن ذاته الدنيوية، ويسبح في عالم الخيال. وبالتالي يكون" الغيب" في مفهوم أدونيس مغايرا للغيب في المفهوم الديني، فالغيب عنده يعني ما غاب عن حواس الشاعر، الذي سيرتقي بذاته ووجدانه، ليتأمل الوجود بشكل كلي. فالرؤيا لديه قفزة خارجة عن المألوف، وهذا لن يتحقق إلا بتغيير نفسية الشاعر وذاته الشاعرة، ليتعامل بشكل مختلف مع الوجود والناس والحياة، مما يلزمه بأن يحيا وجدانيا وعقليا بمعزل شكلي.

وتلك هي الإشكالية الأساسية في شعرية الحداثة، التي لن نفهم منطقها الإبداعي إلا بفهم جوهر رؤيتها للوجود، بما يغاير موقف الشاعر التقليدي، الذي يرى الخارج / الوجود / الحياة في موقف، حادث، رؤية مباشرة (حسية)، ذكرى، مناسبة.. إلخ، ومن ثم يصوغ نصه في ضوء هذا التفاعل التقليدي مع الخارج.

فالشاعر الحداثي يعمل وفق ثلاثة مراكز إنتاجية، الأول: منطقة الخارج بكل مكوناتها الواقعية والخيالية. والثاني: منطقة الداخل وهي تمثل منطقة جذب للمركز الأول، حيث يتحقق منهما معا نوع من التفاعل النفسي والذهني، وهو تفاعل غير متوازن تغلب فيه المنطقة الداخلية، والتي ستعيد تشكيل الخارجي ليتوافق معها. والمركز الثالث: يتمثل في ارتداد المنطقتين السابقتين معا إلى الخارج مرة أخرى، في تشكيل صياغي له مواصفاته الجمالية المفارقة للصياغة المألوفة (التقليدية) أو الإخبارية (الوصفية) ([2]).

فالارتداد للداخل هو الأساس في تكوين رؤيا الشاعر الحداثي، ففي أعماق ذاته الشعرية يعيد صهر العالم وفق رؤيته، ومن ثم يرنو إلى الخارج، وقد استوت نظرته، ليصوغها في نص يحمل الجديد فكرا وإبداعا وبناء للعالم.

ولكي نفهم رؤيا الشاعر الحداثي، علينا النظر إلى ثلاثة مستويات: مستوى النظرة أو الرؤيا، مستوى بنية التعبير، مستوى اللغة الشعرية([3])، وهذه المستويات تعني النظر إلى مجمل التجربة فكريا وتعبيريا وشعريا، فالرؤيا تعني وجود نسق فكري يعتمده الشاعر مسارا له، الذي ينظر به إلى العالم، وينعكس في طريقة تعبيره، وفي بناء لغته الشعرية وتكوين جمالياتها وأبعادها.

---

[1]) الكشف والمشاهدة في المعتقد الصوفي، عبد الرحمن عبد الخالق، على موقع المرصد الإسلامي، http://www.tanseerel.com/

[2]) مصادر إنتاج الشعرية، د.محمد عبد المطلب، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، صيف1997م، ص52.

[3]) فاتحة لنهايات القرن، ص243.



وسنتناول في المبحث القادم شعرية محمد عفيفي مطر كتطبيق مباشر على مفهوم الرؤيا الشعرية الحداثية، وكيف تجلّت فكريا ونصيا، في تجربة أحد شعراء الحداثة المميزين في الشعرية العربية المعاصرة.

الرؤيا الشعرية في ديوان احتفالات المومياء المتوحشة:

امتزجت تجربة الشاعر" محمد عفيفي مطر" (1935- 2010م) الفكرية والسياسية مع مسيرته الشعرية، وتجلّت في الكثير من نصوصه الإبداعية، فلا يمكن فصل آرائه السياسية والحركية، عما اعتنقه من أفكار واتخذه من مواقف وأعلنه من بيانات أو دبجه في مقالات، وكتابات نثرية، صاحبت منتوجه الشعري.

لقد كان" مطر" نموذجا مختلفا وسط الشعراء العرب والمصريين خلال نصف القرن الأخير، فقد بدأ يتلمس طريقه الإبداعي إبان حقبة الستينيات بكل شعاراتها الزاعقة، والتفاف كثير من الشعراء حول التجربة الناصرية، أو انحياز غيرهم إلى المذاهب الأدبية التي تروّج للواقعية أو الاشتراكية أو الفن للفن أو القومية.

إلا أن" مطر" آثر أن يغرد وحيدا، بعدما قرأ أبعاد المشهد السياسي في مصر والعالم العربي، وعمل بكل جدية على إعداد ذاته الشاعرة، قارئا نهما، ومفكرا متأملا، ومبدعا مختلفا، وواصل مسيرته التعليمية حتى نال شهادة جامعية الذي درَّس الفلسفة حتى حصل على ليسانس الآداب قسم الفلسفة، وأجاد لغة أجنبية، كما لم ينقطع عن الساحة الأدبية، وبرز اسمه بقوة من خلال ترؤسه تحرير مجلة السنابل التي أصدرها عام 1968 وأغلقتها السلطة الساداتية في العام 1972م ([1]). وعلى الرغم من اندماجه في الحركات الوطنية والسياسية، وتفاعله المستمر مع أزمات الوطن، وأصداء هزيمة 1967م، ومشاركته بقوة في الحركات الجماهيرية، إلا أنه لم ينحدر إلى الشعر المباشر بكل خطابيته وتقريريته، وإنما تمسك بمساره الشعري الإبداعي، الذي يقيم قلعة شعرية متكاملة في رؤاها وأخيلتها ورموزها، على قناعة من أن الشعر أجلّ من أن يكون مبتذلا في الميادين.

فيمكن القول إنه أسس شعرية الحداثة مبكرا في مصر، وقد تم الاحتفال بها لاحقا من قبل من قبل الجيل الجديد من شعراء السبعينيات، وتحديدا من قبل جماعة" إضاءة 77"، والتي توقفت كثيرا عند شعرية مطر وما فيها من جماليات ووعي عال، وظل" مطر" على فرديته، يأبى أن ينضم إلى الجيل الحداثي الجديد، وكأنه في منزلة بين منزلتين، فهو ستيني المجايلة، وسبعيني الشعرية، واستمر على نهجه الشعري خلال حقبتي الثمانينيات والتسعينيات، لم يتأثر بالطروحات النقدية المغايرة التي وجهت أسهمها إلى تجربة شعراء الحداثة في السبعينيات، لأنه كان مدركا أن تجربته جامعة العمق والفرادة والخصوصية.

([1]) رحيل الشاعر محمد عفيفي مطر احد رموز جيل الستينيات في مصر، تقرير على موقع BBC العربي، http://www.bbc.com/arabic/artandculture/2010/06/10

وقد ظهر تمرده من خلال وعيه التام بذاته الشاعرة، وحرصه على تكوين **رؤيا شعرية** مستقلة ومتميزة عن السائد في عصره، وحتى في العصور التالية، وتبدى ذلك في ديوانه"رسوم على قشرة الليل"([1])، حيث الخطاب الشعري المفعم بروحانية التجربة الصوفية، والمُحَمَّل بالأسئلة الوجودية، والممتلئ بعوالم القرية، يحاول دائماً أن يمزج بين كل هذه العوالم ليخلق ما يمكن تسميته بمادته الشعرية الخاصة به، والتي هي مزيج من الأسطورة والفلسفة والصوفية، وطمي الوطن، وعذوبة النيل، والانتماء إلى حد الثمالة إلى الجماهير، ورفض أنصاف الحلول، وعدم الانجرار إلى جماهيرية زائفة من خلال نصوص عالية الصوت في لحظتها، مدركا أنها ستفنى بعد إلقائها، وواصل دربه المختار في ديوانه "رباعية الفرح"([2]) الذي يتكون من أربع قصائد طويلة تتعلّق كل قصيدة بعنصر من عناصر الخلق: الماء والنار والهواء والتراب في الفلسفة اليونانية القديمة.

وستأتي قراءتنا لديوان" احتفالات المومياء المتوحشة"([3]) لمحمد عفيفي مطر من خلال منهجية تكاملية أساسها الوقوف على أبعاد الرؤيا الشعرية الكلية وما يتفرع منها في متن الديوان، ساعين إلى استكناه ما وراء الديوان، والظروف التي سبقته، ومن ثم تبدأ في تقديم قراءة كلية، للرؤيا الشعرية التي تغلف الديوان، فالشاعر "مطر"، ومنذ باكورة تجربته الشعرية، كان على وعي تام ببناء الديوان، وتكوينه، وبذلك يتخطى ما درج عليه كثير من الشعراء، عندما يجمعون في دواوينهم قصائد متفرقة، قد تكون غير متجانسة، وتم إنتاجها في ظروف نفسية متقلبة، مما يؤدي إلى بلبلة في تلقي الديوان بشكل كلي، ولا يساعد على إنتاج دلالة مشتركة من رحم النصوص الشعرية في ترتيبها وتنسيقها داخل الديوان، مع الوقوف على البنية النصية وجمالياتها.

ما قبل العتبات:

ونعني بها السياقات التي أحاطت بإنتاج هذا الديوان من قبل الشاعر، وهي لا ترتبط بفترة كتابة الديوان فقط، وإنما تمتد إلى طبيعة حياة الشاعر نفسها، وما اكتنفها من ضغوط وتقلبات وآراء، وهي حياة مثقف حقيقي، ناضل بالكلمة والفعل، والرأي والحركة، والشعار والنقاش، فنال تقدير المثقفين والمتلقين، وجعل لوقع كلماته في النفوس صدقية عالية، وكأننا ونحن نقرأ أشعاره نستحضر مقولاته ومواقفه.

ويمثل ديوان" احتفالات المومياء المتوحشة" قمة نتاج الشاعر محمد عفيفي مطر، لأنه كُتب في مرحلة متأخرة عمريا بالنسبة إليه، حيث قمة النضج الفكري والحياتي والفني. والديوان يمثل حالة فريدة من الخصوصية في تجربة محمد عفيفي مطر الشعرية، ولأنه كتب خلال فترة اعتقاله غالبا، إبان مشاركته في المظاهرات ضد حرب الخليج، حيث تم القبض عليه، وتعرض لتعذيب

---

[1]) دار آتون للنشر، القاهرة، 1972 م.

[2]) طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008 م.

[3]) من إصدارات دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م.



همجي([1])، فالديوان ثمرة مباشرة لهذه التجربة القاسية التي تعرض لها" مطر" في خريف عمره، وهذا ليس عجيبا منه، فقد دأب على اتخاذ مواقف سياسية تعبر عن رفضه وتمرده على السلطة، غير مكتف بأن يصوغ اعتراضه شعرا أو نثرا، بل إنه دائمٌ في اتخاذ مواقف تحريضية ضد السلطة، على نحو ما فعل في قصيدة بعنوان"68" يحثّ فيها الطلاب على التظاهر لإنهاء فترة اللاسلم واللاحرب التي وسمت بدايات عصر السادات،، ثم رحل عن مصر إلى العراق، اعتراضا منه على اتفاقية كامب ديفيد، والصلح مع الصهاينة. ووفي الوقت الذي كان فيه الشعراء والكتاب يتغنون بإنجازات التجربة الناصرية، دون النظر إلى الخطر الذي يتهددها من الداخل، كان مطر يكتب ديوانه "شهادة البكاء في زمن الضحك" مما جعل محمود أمين العالم يقول:"شاعر يبكي ونحن نبني السد العالي" ([2]). وهذا دليل على رهافة حسه السياسي، الذي يجعله ضميرا للأمة كلها، يقرأ واقعها المعيش على الأرض بين الناس، وقد اشتدت أيدي السلطة على معارضيها، وتسيد الإعلام الموجه العقولَ.

وكأن" مطر" يلتقي مع تعريف الفيلسوف" جوليان بندا" للمثقفين بأنهم:" عصبة صغيرة من الملوك –الفلاسفة"، فهؤلاء يتحلون بالموهبة الاستثنائية وبالحس الأخلاقي الفذ، ويشكلون ضمير البشرية، أما اللائمة فتقع على المثقفين الذين يرضون بالوقوف مع العامة، منشغلين بمصالحهم الدنيوية، والمنافع المادية والتقدم الشخصي، ويتخلون عن رسالتهم، التي هي مبادئ الحق والعدل ورفض الظلم والوقوف مع الضعيف([3]).

فعلى المثقف الحقيقي امتلاك قدر كبير من الوعي والفهم والعلم ما يجعله منتبها لحقائق الواقع، غير منخدع بزيف الشعارات، وأن يضع بوصلته الأساسية في الترفع عن الدنيا ومنافعها، كي لا يكون عرضة للابتزاز بالقول أو النفاق، أو يتم شراؤه من السلطة، أو يركض هو خلف السلطة، أو يخضع للترهيب فيصمت.

وقد جاء موقف" مطر" من حرب الخليج الثانية، ثم سقوط بغداد، مثل سائر مواقفه السابقة، التي تنتصر لمبادئه الرافضة لهيمنة المحتل الأجنبي، وعودة الاستعمار في أثواب جديدة، واستنزاف ثروات الأمة ومقدراتها. وكان انفعاله هو الأشد. ويا للعجب عندما نجده يلتقى مع موقف المثقفين والمفكرين في الغرب، الذين توقفوا كثيرا عند حرب الخليج الثانية، وسقوط العراق كله تحت الحصار الأمريكي المباشر. حيث رأى المثقفون في أوروبا وأميركا أن الحرب بوصفها حقيقة واقعة وكائنة علينا أن نتعامل معها كظواهر نصية في التاريخ والسياسة، تتماس مع القصائد والروايات، وتكون إحداثيات الحرب بمثابة نصوص على المثقف قراءتها والتمعن فيها،

[1]) محمد عفيفي مطر.. تقرير إلى النيل، أحمد زكريا، العربي الجديد، لندن، https://www.alaraby.co.uk/culture/2014/6/28

[2]) المرجع السابق.

[3]) صور المثقف(محاضرات ريث 1993م)، إدوارد سعيد، دار النهار، بيروت، 1996م، ص21، 22.

وتحديد موقفه الأخلاقي منها. فلا تترك الحروب للساسة ولا للمؤرخين وحدهم، وإنما هي هم ثقافي في الدرجة الأولى([1]).

إن ما تعرضت له الأمة العربية في جناحها الشرقي، بدءا من الحرب العراقية الإيرانية (1980-1989)، ثم حرب الخليج الثانية (1991م)، ثم سقوط بغداد (2003م)، لهي من أشد النكبات التي تضع عشرات الأسئلة أمام الشعراء.

وهي تتسق مع موقف الشاعر الحداثي، الذي" يجعل" التغيير" بما يكتنفه من دلالات الرفض والتمرد والثورة والخلق والابتكار والولادة مقولات لا تضفي على الشاعر والشعر صفت النخبوية والتميز فحسب، وإنما صفات الفعل المحرّك، أو المثير الرئيس الذي تنطلق من ذاته الفاعليات كلها، وترد إليه نواتج التغيير"([2]).

وهذا ما يفسر موقف الشعراء الحداثيين خاصة، عندما اهتموا بقضايا الأمة، وسعوا إلى اتخاذ مواقف وإصدار بيانات، لأنهم على قناعة تامة بدور الشاعر في التاريخ، الذي هو ذو رؤية ديناميكية وحركية فياضة، وفي سبيل ذلك، فإن الحداثيين يضغطون على مقولة" التحول والتغيير"بوصفها الطرح الأمثل لتجاوز المرحلة التاريخية المهترئة في حياة العروبة ([3]). وبالطبع فإن الأمر لا ينسحب على كل الشعراء والمثقفين الحداثيين، فهناك من اتخذ مواقف سلبية أو مضادة لما هو متوقع منه، وهناك من انحاز إلى السلطة راضيا بعطاياها، وإنما الحديث السابق ينصب على المثقف الجاد المخلص.

وكما يقول مطر: أنا جسدٌ سكنُ الصوتُ أعضاءه.. وأنا الصوتُ
أسكنُ في جسد الشعبِ/ هذا أنا، غضبُ النار، ونارُ الغضبِ
وهذي النعوش المليئة مسبحتي ودمي طالعٌ/ في عروق الخشبْ([4])

فلم يعد الشاعر مجرد كلمات، وإنما هو صوت لكل مظلوم ومنتهك وضائع من الأمة: أبنائها، ومدنها، وأرضها، وتاريخها. وكم كان مبدعا وهو يشبه شعريته بالصوت، الذي لا بد أن يكون زاعقا عاليا، بل إن جسده تركب على الصوت. هذا على المستوى الفردي الذاتي، الذي سرعان ما سيتوحد ليسكن في جسد الشعب، ليتوحّد مع الجمعي. ومن ثم تصبح الأنا الشعرية غضبا ناريا، ونار الغضب، ليثبت أن الشاعر ليست كلمات فقط، وإنما هو متوحّد مع جسد الأمة كلها، حتى أن النعوش الحاملة للأجساد المتقطرة دماء، إنما هي جسده، والدماء دماؤه.

---

[1]) نظرية لا نقدية: ما بعد الحداثة، المثقفون وحرب الخليج، كؤيستوفر نوريس، ترجمة: د. عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية، بيروت، 1999م، ص71.

[2]) الحداثة التموزية: دراسة موضوعية بنيوية في شعر أدونيس والسياب وخليل الحاوي، د.عبد الرحمن عبد السلام محمود، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2006م، ص24.

[3]) السابق، ص25.

[4]) احتفالات المومياء المتوحشة، ص71، 72.

العتبات الأولى والرؤيا الكلية:

ونقصد بها العتبات النصية التي تشكل مقدمة الديوان، وما تشمله من عناوين وإشارات وإحالات، قبل الولوج في قراءة المتن. ولكي ندرس العنوان لابد من اتخاذ منهجية محددة، تستهدف فهم العنوان في فضاء الرؤيا الشعرية التي يحملها الديوان وما تحمله من دلالات كلية. والمنهجية المقترحة تتوقف عند: المظهر التركيبي للعتبة النصية، من حيث قدرتها التمثيلية على احتواء شروط الإنتاج النصي، فتنظر إلى العتبة في إطارها العام كنص مواز لسياق العمل الأدبي، وأيضا من أجل الوقوف على مقاصد المؤلف في اختياره لهذه العتبة تحديدا ([1]).

فلاشك أن العنوان يمثل اختيار قصديا متعمدا من قبل المؤلف، من أجل جذب القارئ، وحفزه على القراءة، فدلالته حاضرة قبل القراءة، وأثنائها، وبعدها.

ويشكل عنوان ديوان" احتفالات المومياء المتوحشة" العتبة الأولى، والتي تثير القارئ وتدهشه لما فيه من دلالة، قد تبدو غامضة على نحو ما، ولكن مع القراءة العميقة للديوان، تتكشف دلالة العنوان، ومن ثم يتفاجأ القارئ ثانية بما تحويه.

فالمومياء تحيلنا تلقائيا إلى علم الآثار، خاصة الآثار الفرعونية، حيث إنها: عبارة عن جسد أو جثة محفوظة بشكل أو بآخر، ترتبط المومياوات بالأساطير والمحنطات المصرية، وما يشاهده الإنسان منها هو ما تبقى بعد الحفظ، من عظام مكسوة جلدا، وجسد مغطى بأربطة كثيرة، أراد المحنطون حفظه من عوادي الزمن، واهترائه بفعل تأثير الأرض.

ولكن عندما نقرأ العنوان في صيغته التركيبية، وفي ضوء دلالة الاعتقالات والسجون، مع شموخ الذات الشاعرة وثباتها وكلاهما يشكلان الرؤيا الأساسية للديوان؛ يتبدى لنا أن المقصود بها هو الحاكم الطاغية، الذي يتوحش عندما يمتلك السلطة، ويتوغل على الشعب، مستغلا خنوعه وخوفه. وحتى لو كان للحكام الطغاة من إيجابيات، كما يروّج مناصرو الاستبداد، مثل نشر الأمن، وكبح التمرد، وتقديم خدمات اجتماعية، سيكون السؤال:" ما قيمتها إذا كان ثمنها تدمير الإنسان وتحطيم قيمه، وتحويل الشعب إلى جماجم، وهياكل عظمية، منزوعة النخاع، شخصيات دونية، تطحنها مشاعر الدونية والعجز واللاجدوى ؟"([2])، ومن هنا فإن دلالة التوحش هي سلطة الاستبداد عندما يكون القمع ديدنها في الحكم، فتنتج شعبا مستكينا ينطق الرعب في عيونه، ولا نتوقع أن يصمد الشعب عندما تسقط الأوطان.

أما دلالة لفظ" احتفالات" التي تأتي في مطلع صيغة العنوان، فإنها تعني الاحتفال الذي هو كل بهجة وسعادة، ولكن في ضوء الدلالة الكلية للديوان، فإنها تفيد معنى مضادا / عكسيا، ألا وهو

---

[1])عتبات النص: البنية والدلالة، عبد الفتاح الحجمري، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996م، ص10، 11.

[2]) الطاغية: دراسة فلسفية لصور الاستبداد السياسي، د. إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1994م، ص6.

العقاب المستمر والممنهج لكل من يعارض سلطة الحاكم / المومياء، وسيكون العقاب متوحشا دون شك. وكي لا نبتعد كثيرا، نستحضر هنا لفظة" حفلة" الذي يستقبل المعتقلين عند دخولهم وصولهم إلى السجن في المرة الأولى، ولا زلنا نتذكر مشهد المعتقلين السياسيين في فيلم" البريء" (1986م)، وكيف كان يتم استقبالهم بالكلاب والعصي عند وصول سيارة الترحيلات إلى بوابة السجن، فيما يسمى ضمنا" حفلة الاستقبال".

ويمكن أن يحمل العنوان دلالة أخرى، نأخذ من المتن الشعري نفسه، وتتصل بالشعب ذاته، الذي يتحول إلى جماجم تملأ الساحات، وتبحث عمن يواريها الثرى، أو هي جماجم فوق الأكتاف، تسير في خوف واستكانة. يقول مطر:

" بيننا أرض الأذلاء المهانينَ / وأيام العروش
ومماليك الدم الواحد، والخبز النحاسيّ / وتاريخ السجون
وأنا – وآه من الكره – أمدُّ الجسر حتى يقتلوني..
وفي جمجمتي عششت الغربان
في مملكة القش وأوراق التقاوي- الجسد
علني آخذ رأسي، بعد أن يضربه السيف وأمضي
خارجا من ملكوت الخوف.."([1])

الخطاب الشعري في المقطع السابق، يبحر في التاريخ القديم والزمن المعاصر، ويجعل الأمكنة علامات على ذلك، فما بين الإنسان المعاصر المقهور، وبين غيره من ملايين الخائفين على مدى الزمان ؛ هو أرض الأذلاء، والعروش الحاكمة المستبدة، ومماليك الدم الواحد، ويأتي تعبير" تاريخ السجون" مؤكدا هذه الدلالة.

فالسجون هي القاسم المشترك في تاريخ الطاغية الذي" يقترب من التأله (كأحد نواتج إحساسه بجنون العظمة)، فهو يرهب الناس بالتعالي والتعاظم، ويذلهم بالقهر والقوة وسلب المال، حتى لا يجدوا ملجأ إلا التزلف له وتملقه. (بل إن) عوام الناس يختلط في أذهانهم الإله المعبود، والمستبدون من الحكام" ([2]).

ويقول مطر أيضا، وقد عاش لحظة الإعدام تخيلا وبدت لنا كأنها حقيقة:

وقفتُ بين النطع والسيافْ
مستجمعا مملكتي الخفيةْ
وارتعشت في جسدي مواسم القطاف
وانفجرتُ خلية خليةْ

---

[1]) الديوان، ص29، 30، 31.

[2]) الطاغية، م س، ص44.

تحجرت وارتعدتْ مفاصلي من خوف أن أخافْ([1])

إنه الجسد الذي سيتحول إلى مومياء محنطة أو قد يتمزق أشلاء ويتناثر في الأرض، ولأن الإنسان – وأيضا الذات الشاعرة – لا يشغلها مآلها بعد الموت، عملا بالقول المأثور" لا يضير الشاة سلخُها بعد ذبحِها"، فتركزت الرؤيا على تصوير مشهد الرأس الذي حان قطافه، وكأنه ثمرة يانعة. وجاء النص سرديا، مع بلاغة الحذف شديدة التكثيف. فقد وقفت الذات الشاعرة بين النطع والسياف الذي هو قائم بسيفه، واستجمعت الذات كل مكنوناتها النفسية / الخفية، ولكن حب الحياة يرتعش في الخلايا، وترتعد المفاصل، ويترسب في النفس إحساسين متناقضين ومركبين في آن، ويا للمفارقة: إحساس من الخوف ؛ خوفا أن يخاف أو يتراجع. فهو أشبه بظلمات بعضها فوق بعض. ثم يتوقف السرد الشعري، وتتوقف أنفاسنا – نحن القراء الأحياء- فقد انتهى المقطع بخوفين، ثم صمت، لأن الموت يقين يقطع كل خوف.

نخلص مما سبق أن الرؤيا الشعرية الكلية في الديوان تتمحور حول: مواجهة كل عسف وظلم واستبداد، من خلال موقف الذات الشاعرة، التي لا تكتفي بالتباكي، ولا وصف أنهار الدماء المنثالة، وإنما تشترك في كل فعل، وتشتبك في كل موقف، ولا تعرف للسلبية سبيلا.

الملاحظ أن الذات الشاعرة حاضرة بكل كينونتها، الجسد والشعر والفعل والممارسة، نقرأ:

جسدي يتوهج بالشمس خلف نوافذه الموصدة
أغني وأكتب أقمار عشبٍ مجنحةً وشموسا معلقة
بالشبابيك، أكتب إكليل فاكهة وأضفره في
زواج المواويل والماء والطمي
أكتب فجر الموانئ وقبّرة الموج والسفن العائدة
وأكتب شال الصبايا الملون، أكتب أجسادهن
المليئة بالرعدة الموقدةْ
وأكتب أغنية الريش والقش، أكتب تاج
العصافير للرحم الواعدةْ
وأكتبُ جوعي على واجهات المتاجر..
وأكتب جوعي مظاهرة تستحم بدمع الشوارع تكبرُ
تحت الهراوات، تدخل أروقة السر
تحلم بالثورة الغامضةْ ([2])

[1]) الديوان، ص9.

[2]) الديوان، ص57، 58.

المقطع السابق، يوضح بجلاء موقف الذات الشاعرة من العالم حولها، فهي تتوحد مع العالم الخارجي في كل قضاياه وهمومه ومشكلاته، فالشاعر ليس منغلقا على ذاته، يجترّ اغترابه - كما يحلو لبعض شعراء الحداثة التغني به – وإنما هو جزء من الأرض والناس والدم بحكم انتمائه العضوي إلى الريف المصري، واعتزازه بهذا الانتماء إلى النخاع، ومعلوم أن الشاعر لم يبرح قريته" رملة الأنجب" إلا لفترات محدودة، حيث يسافر ثم يؤوب إليها مُسرعاً، محتميا بها من وحشية المدن التي لاحقتهُ بتعقيداتها وقسوتها، وهو الريفي البسيط، المنتمي إلى طين الأرض والمرتبط ارتباطاً وثيقاً بترابها إلى الحد الذي جعلهُ يُكثر من تضمين أشعاره بكل مفرداتها مثل الطين والرمل والطمي والماء وحتى النباتات كالنارنج والليمون.

وفي المقطع السابق، تظهر الذات الشاعرة بحقيقتها، فهي تكتب: الفاكهة، وشال الصبايا، وأغنية الريش والقش، وتكتب جوعها / شوقها أمام واجهات المتاجر، وجوعها في المظاهرات الطلابية، الحالمة بالثورة. إنها ليست شاعرة بالكلمات فحسب، وإنما تكتب كل مواطئ أقدامها في الوطن، وكل علاقاتها مع البشر، وتكتب الموال والأغنية، أي أنها تتوحد مع كل شيء، وتصوغ شعرا كل ما حولها.

نرصد أيضا في المقطع السابق علاقة الذات الشاعرة بالجسد، فهي علاقة توحدية تكاملية، الذات بكل مشاعرها وعقلانيتها وروحانيتها تتوحد مع الجسد في حركته وسكناته، وهذا رفض للفلسفة المثالية بكل ثنائياتها، التي تفصل بين الروح والمادة، والعقل والجسد، ويعزز في المقابل الفلسفة التكاملية، التي هي لب الرؤية الفلسفية الإسلامية التي تتعامل مع الذات الإنسانية كلا واحدا، لا تحتقر الجسد، بل تعده حاوي الروح، يؤدي العبادات، ويترجم رغبة الروح في العمل والحركة والقول.

وقد تحقق ذلك في مقولات الشاعر:" جسدي يتوهج بالشمس خلف نوافذه الموصدة"، و"أكتب جوعي" وكلها دالة على حضور الجسد جنبا إلى جنب مع القول والفكر، كما يكتب أجساد الآخرين شعرا، ونراه في قوله:" وأكتب شال الصبايا الملون، أكتب أجسادهن"، فلا يكتفي بالمشاعر ولا الأفكار، وإنما ينثر شعرا الجسد بحركاته وسكناته.

إن من أبرز سمات الحداثة الشعرية، أنها ارتكزت على فلسفة القطيعة بالفعل، ولكنها قطيعة مع التراثي والتقليدي والأحاسيس والعبارات المكرورة، واحتفت بكل جديد ويومي، حتى أنها أنتجت ثقافة اليومي، وأصبح اليومي مكونا لمظاهرها، خاصة في علاقتها مع المدينة، بكل قساوتها، وغياب مشاعر قاطنيها. وإن كانت استدعت من الماضي مكونات لشعريتها مثل الأساطير والنصوص الدينية وأشعار المجددين، ومقولات الفلاسفة، وعظّمت في ذلك حرية الذات الفردية([1]).

---

[1]) فجوة الحداثة العربية، د. محمود نسيم، سلسلة الرسائل، منشورات أكاديمية الفنون، القاهرة، 2005م، ص406، 407.

ومن ثوابت فلسفة الحداثة أنها عظّمت من قيمة الجسد، فكان هو الشاغل الأساسي لها، مع الارتباط بالأرض، والانكفاء على الذات، ففي الرؤيا الحداثية يصبح الجسد محورا مركزيا في فهم الشخص الحداثي، وهويته الذاتية ([1]).

فلا عجب أن نجد الجسد حاضرا بقوة في تجربة الديوان، وبمستويات وأشكال وأنماط مختلفة، ومعه في ذلك التواصل مع الأرض والماء والدم، يقول:

هل قلت إن الأرض أقرب من دمي

إن الدم الفوار طمي من خرائطها..

والأرض أقرب من دمي، فأنا اختيار الأرض

والأرض اختياري..([2])

فالذات والأرض واحدة في الرؤيا الشعرية، والأرض ممتزجة بالدماء، والدماء تروي الأرض عندما تقدم تضحياتها في سبيل استقلال الأوطان. ونلاحظ أن ارتباطها بالأرض واضح من خلال يقين الذات أنها اختيار من الأرض، وهي كذات اختارت أيضا الأرض، فالعلاقة عضوية، ونفسية، وأيضا اختيارية.

وتتبدى صرخات الذات الشاعرة في قوله:

تعلو نداءاته:

يا زمان الولاء المبعثر كالريح هل

عصفت بحدودي عواصفك المستسرّة

فالعرش منغرسات قوائمه في

المسافة بين الشهيق والزفير

أم انحسر الواغلون

فمملكتي آخر الظنّ أولها !!([3])

ترتفع نداءات الذات الشاعرة، وهي ترى أن الولاء مبعثر، كالريح التي تتوزع في كل مكان، مما يدل على ضياع الولاء للحقيقة، وليست تلك المشكلة، وإنما الذات الشاعرة خائفة أن تكون الريح / الولاء المبعثر قد لامست حدودها هي، وتأثرت بها.

فهو موقن أن مملكته الشعرية والذاتية لا تعرف تبعثرا، وأن الظنون تتبعثر عند مدخلها، وأن الواغلين / الوالجين فيها، سيجدون عرشا للذات ثابتة قوائمه.

---

[1]) الجسد والسياسة، مريم وحيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2015م، ص72، 73.

[2]) الديوان، ص196، 198.

[3]) الديوان، ص166، 167.

الرؤيا والمرجعية والحداثة: يثير هذا الديوان قضية تتصل بطبيعة الرؤيا في شعرية الحداثة، وهي غياب المرجعية في النص، فالشعر الحداثي لا تتأسس مرجعيته وفق مفهوم المحاكاة، وإنما يؤسس لنفسه عالما خاصا، وجوا مفارقا، وتحقق مفهوم القطيعة عن العالم الخارجي([1])، وهو ما دفع الشاعر الحداثي إلى السعي إلى" الكشف عن المجهول، وتأسيس للعالم"، وهي مفاهيم طموحة للغاية، قد تكون فوق طاقة الشعراء أنفسهم، مما يؤدي إلى محاولتهم لابتداع أنساق وأشكال وتقنيات تعبيرية لم يعهدها الشعر ولا الشاعر من قبل، وهذا أحد أسباب الإبهام والتعقيد والصعوبة في شعرهم، وأكثر ما تتشوش الرؤيا عند الشاعر أو تغيب عندما يحاول إنتاج الرؤيا وقد لا يصل إليها، فيخرج شعره في جو سديمي لا ندرك دربنا فيه وإنما نتحسسه ([2]).

فالرؤيا الحداثية تواجه تحديينِ جديدين: الأول محاولة الشاعر كسر الرؤى التقليدية النابعة من محاكاة العالم الخارجي، والتعبير عنه شعريا، والثاني: ابتداع أنماط تعبيرية وأنساق جمالية تناسب ذلك. وما بين هذين التحديين، تأتي صعوبات جمة تتصل بمقدرة الشاعر نفسه، وطبيعة الشعرية المنتجة.

وقد نجح"مطر" في التماهي مع الرؤيا الحداثية وتقنياتها في أعماله المتعددة، مما جعل شعره في حاجة مستمرة إلى القراءة الشارحة، وتفسير رموز المعاني، لأنه بلا مرجعية خارجية يمكن الاستناد إليها، فقلعته الشعرية متكاملة تحتاج لمن يتسورها بتؤدة حتى يفك مغاليقها، ويظفر بكنوزها. بل يمكن القول: إن غياب المرجعية هي علامة واضحة في مسيرة" مطر الشعرية، وكل شعراء الحداثة معه، وانعكس ذلك على التخييل الفني لديهم، من خلال صور غارقة في السيريالية والفرويدية والتجريدية، تسعى لتحطيم الصورة التقليدية القائمة على إبراز العلاقات المتشابهة بين أطراف الصورة، كما أن الحداثيين يسعون إلى تغليب التشكيل على حساب الدلالة والمعنى، مما يزيد نصوصهم غموضا ([3]).

إلا أن الأمر مختلف في ديوان" احتفالات المومياء المتوحشة"، فالمرجعية الشعرية واضحة، ويحددها الشاعر من خلال معلومات مذكورة في العناوين والمتن، وكلها تتصل بالرؤيا الكلية في الديوان، المتعلقة بالسجن والاعتقال والاستبداد والموت، كما في قصيدة بعنوان:" سهرة الأشباح: محاكمات وانتظارات، 18 / 7 / 1970م"([4]) فالعنوان مرجعيته محددة، من خلال ذكر موعد استدعائه للتحقيق ثم المحاكمة، وذلك منذ ما يقارب أربعين عاما، بالنظر إلى موعد صدور

---

[1]) شعرية غياب المرجع: في ديوان رباعية الفرح، أبو اليزيد الشرقاوي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، شتاء 2015م، ص148.

[2]) الإبهام في شعر الحداثة: العوامل والمظاهر وآليات التأويل، د. عبد الرحمن محمد القعود، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2002م، ص140.

[3]) شعرية غياب المرجع، ص148، 149.

[4]) الديوان، ص7.

الديوان. ليثبت الشاعر أنه يؤرخ شعريا لعلاقته مع جهات التحقيق والمحاكمة والسجن. وكأنه يؤرخ سيرته مع الاعتقال شعريا، إلا أنه لا يسقط في فخ الوصف التقليدي والتباكي لما حدث معه في هذه التجربة، وإنما يعدها بداية يحلق منها إلى آفاق شعرية عالية. وبعبارة أخرى: لقد انطلق من تجربة شخصية واقعية إلى آفاق شعرية جديدة، لم تنفصل كثيرا عن جوهر التجربة، ولكنها كونت عالمها الشعري الخاص بها.

كما يؤرخ بعض القصائد في ديوانه بتاريخ مقارب زمنيا للتجربة، مثل (30/ 9/1970م) ([1])، وكذلك في تواريخ أخرى مثل: (22 / 12 / 1973م) ([2])، (29 / 11 / 1973 م) ([3])، (22 / 2 / 1988م)، (17 / 4 / 1978م) ([4])، (19 / 8 / 1977م) ([5])، (31 / 10 / 1991م) ([6])؛ مما يجعلنا معتقدين بكتابتها في هذه الأزمنة السابقة،وقد آثر الشاعر نشرها بعد عقود، بعد اكتمال التجربة بغيرها من النصوص التي تتابعت عليها. وهذا أمر يحسب للشاعر، لأنه أخفى هذه النصوص في جعبته عقودا وسنين، حتى اكتملت رؤيته الشعرية، ونشرها، على عكس كثير من الشعراء، الذين يفضلون نشر قصائدهم الناضجة، فلا صبر لهم على إخفاء نصوص ؛ هم راضون عنها فنيا ورؤيويا وجماليا.

أمر آخر يتصل بهذا التتابع الزمني، فالشاعر رتّب قصائده في ديوانه وفق منظومة رؤيوية متكاملة، دون السقوط في فخ التراتبية الزمنية، وهذا ما نلاحظه من الرصد السابق، فالقصائد مدونة في الديوان بتواريخها المختلفة، المقدَّمة أو المؤَخَرة عن بعضها البعض. وثمة كثير من القصائد، دون تواريخ، وهي تأتي في ثنايا القصائد المؤرخة، ويبدو أنها كُتِبت خلال فترة زمنية متقاربة، في رغبة من الشاعر لإكمال العالم الرؤيوي للنصوص التاريخية لديه.

وبعض النصوص المؤرخة زمنيا تشير إلى ما أصاب الأمة من مصائب، مثل قصيدة" اصطلاء النشيد" المكتوبة في تاريخ (31 / 10 / 1991م)([7])، وقد جاءت بعد الغزو العراقي للكويت، وكُتبت أثناء استمرار الغزو، ووقوف العالم كله على شفا الحرب، وما أصاب أبناء الأمة من ألم، وهم يرون بلدا كبيرا في حجم العراق سيُدَمَّر، وهو ما حدث بالفعل. ولكن القصيدة تتحدث عن مرجعية خارجية، ذات صلة خاصة بعالم الشاعر، وهي وفاة والد الشاعر، يقول" مطر":

ها أهلُكَ في الموت يخبّونَ

---

[1] الديوان، ص54.

[2]) الديوان، ص60.

[3]) الديوان، ص92.

[4]) الديوان، ص268.

[5]) الديوان، ص343.

[6]) الديوان، ص376.

[7]) الديوان، ص369 – 376.



أبوك انكشف عن نومه أقمطة الفجرِ

وعن خطوته البوابة انشقتْ

وللخطوة إيقاع الطبولْ

آه يا وجه أبي الميتْ([1])

إذا كان عالم الديوان معنون بالمومياء، والتي تعني الموت أولا وأخيرا، فإن هذا النص يشترك في الرؤيا الكلية، بأن الموت هو العدل الإلهي المطلق، الذي يستوي فيه جميع البشر، وإن كان الشاعر يلحّ على تضمين الرؤيا الكلية في الديوان، التي تنتصر لكل الشهداء، الذين قدموا دماءهم في سبيل المبدأ، يقول" مطر":

مراثٌ هي زحام الآفاقِ بمواكب الدم وبطائح

الشهداءِ، وداثر الثارات المورّثة([2])

و"مراث" جمع مرثاة ومرثية، وكأن الذات الشاعرة تأبى إلا أن تضم الأب يوم وفاته إلى الشهداء، واللفظ هنا دال، فالشهيد يطلق على كل من مات في سبيل مبدأ وعقيدة عظيمة، ولم يقاتل من أجل دنيا أو منفعة، وما أكثر الشهداء في سبيل الإنسانية. وتأتي لفظة" داثر" بمعنيين يحتملهما السياق: الأول بمعنى الغافل، والثاني بمعنى المندثر الممحوّ، فالشهداء لا يطالبون بثارات لهم، لأنهم غافلون عن المطالبة بالقصاص من الظلاّم المستبدين، فلا توريث لثأر عندهم يكفيهم الاستشهاد.

حيث يتحولون إلى أجساد فاقدة الروح، وتستعد لطقوس الدفن:

وأبي يلتفّ بالكتان بعد الغسل والطيب وحناء الحنوط

الجوقة اصطفت.. وللمهرة ترجيع الصهيلْ

أيها الشعر الذي يقطر بالطل والدمع.. تهيأ([3])

التفاف جثمان الأب بالكتان بعد غسله، ثم وضع حنّاء الحنوط عليه، هذه أمور ضمن طقوس التحنيط الباقية من موروثنا الفرعوني، والتي تلاشت في تقاليد المصريين، ولكن الذات الشاعرة عازمة على أن تقيم لجثمان الأب المسجى طقوس جنائزية تشابه ما كان يقوم به الفراعنة قديما، وهم يشيعون موتاهم. وطقوس شاعرنا مضمخة بشاعريته، فالجوقة هي جوقته، والمهرة هي نصوصه، ثم ينادي على شعره، الذي تلبس بذاته، فقطّرت دمعا وطلا، لتتهيأ لتوديع الأب.

هذا، ويبدو أن الموت موضوعا ملازما لشعر الحداثة، حيث نجده متواترا في مجمل التجربة الشعرية الحداثية، ولدى أبرز رموزها، فالموت ملازم للشاعر، وإن تغنى بالحياة، فحتما هو خائف

---

[1]) الديوان، ص374.

[2]) الديوان، ص372.

[3]) الديوان، ص373.



من الموت، أو أن كل لذة سيعقبها فناء وموت، والإبداع الحقيقي – لديهم – يتضمن فناء الذات الشاعرة في رؤياها، وأحلامها([1]).

خاتمة:

يمكن أن نستخلص في نهاية البحث جملة أمور:

أولها: إن الرؤيا هي جوهر الشعر الحداثي، وهي التي تحدد موقف الشاعر الحداثي من الوجود كله، وعليه أن يكون ذا رؤيا عميقة شفافة، تقترب من الكشف عند الصوفية، ويحاول بها استكناه ما وراء الواقع، وتخطي زيفه، وصولا للحقيقة.

ثانيها: تمثل شعرية محمد عفيفي مطر نموذجا يجمع بين طزاجة الرؤيا، وعمقها، ولا يعرف تجاهلا للواقع، وإنما ينطلق منه، ويرتقي عنه إلى فضاءات إنسانية رحبة.

ثالثها: الطاقة الشعرية عند "مطر" تصهر كل عناصر تكوينه في نصوصه، ما بين الماء والطمي والهواء، والتاريخ والأسطورة والموروث، والقرآن والإنجيل، والذات الشاعرة نفسها وتجاربها الخاصة، ووقفاتها أمام حادث الموت والميلاد.

رابعها: إن شعرية" مطر" أشبه باليم الممتد العميق، مهما أبحرت فيه تكتشف شطآن جديدة، وأراضي بكرا، ومهما تعمقت وجدت المزيد من الشعاب المرجانية واللآلئ التخييلية. وهي أيضا أشبه بالغابة في تزاحم أشجارها، ووفرة ظلالها، قد تتعب من يتوغل فيها، ولكنه حتما لن يضل سبيله على تعدد دروبها وتشعبها.

خامسها: تغلفت شعرية" مطر" بالحكمة الإنسانية، وإن غلب عليها الشجن، وكثر حضور الموت، وتناثرت الأشلاء والدماء، ولكنها – رغم كل ذلك – مفعمة بالأمل، والإدانة لكل استبداد وظلم، ورفض مهانة الإنسان.

المصادروالمراجع

أولا: الكتب:

- الإبهام في شعر الحداثة: العوامل والمظاهر وآليات التأويل، د. عبد الرحمن محمد القعود، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2002م.

-أساليب الشعرية المعاصرة، د. صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995م.

-إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، عبد الغني باره، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005م.

-احتفالات المومياء المتوحشة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م

-الثابت والمتحول: بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، أدونيس، دار الساقي، بيروت، ط7، 1994م.

[1]) انظر تفصيلا: الحداثة التموزية، م س، ص139 – 141.

- الجسد والسياسة، مريم وحيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2015م

-الحداثة التموزية: دراسة موضوعية بنيوية في شعر أدونيس والسياب وخليل الحاوي، د.عبد الرحمن عبد السلام محمود، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2006م.

-الحداثة في الشعر العربي: أدونيس نموذجا، سعيد بن زرقة، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2004.

- شعرنا الحديث إلى أين ؟، د. غالي شكري، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1986م.

-صور المثقف(محاضرات ريث 1993م)، إدوارد سعيد، دار النهار، بيروت، 1996م.

-الطاغية: دراسة فلسفية لصور الاستبداد السياسي، د. إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1994م.

-عتبات النص: البنية والدلالة، عبد الفتاح الحجمري، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996م.

-العلمانية تحت المجهر، عبد الوهاب المسيري، د. عزيز العظمة، دار الفكر ودار الفكر المعاصر (بيروت –دمشق)، ط1، 2000م.

-فاتحة لنهايات القرن، أدونيس، دار النهار للنشر، بيروت، ط1، 1998م.

- فجوة الحداثة العربية، د. محمود نسيم، سلسلة الرسائل، منشورات أكاديمية الفنون، القاهرة، 2005م.

- نظرية لا نقدية: ما بعد الحداثة، المثقفون وحرب الخليج، كؤيستوفر نوريس، ترجمة: د.عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية، بيروت، 1999م.

-لسان العرب، ابن منظور، تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، ط3، د ت.

- مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، فاتح علاق، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2010م.

ثانيا: الدوريات والمجلات:

-الرؤيا الشعرية والتأويل الموضوعاتي: الهاجس الإفريقي في شعر محمد الفيتوري نموذجا، د. يوسف وغليسي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يوليو – سبتمبر 2003م.

-شعرية غياب المرجع: في ديوان رباعية الفرح، أبو اليزيد الشرقاوي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، شتاء 2015م.

-مصادر إنتاج الشعرية، د.محمد عبد المطلب، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، صيف1997م.

ثالثا: المو اقع الإلكترونية:

-البصيرة والفراسة، على موقع منارة الإسلام، http://www.islambeacon.com/

- رحيل الشاعر محمد عفيفي مطر احد رموز جيل الستينيات في مصر، تقرير على موقع BBC العربي، http://www.bbc.com/arabic/artandculture/2010/06/10

-الكشف والمشاهدة في المعتقد الصوفي، عبد الرحمن عبد الخالق، على موقع المرصد الإسلامي، http://www.tanseerel.com/

- محمد عفيفي مطر.. تقرير إلى النيل، أحمد زكريا، العربي الجديد، لندن، https://www.alaraby.co.uk/culture/2014/6/28

دور النسقية في بناء مصطلحية البلاغة العربية.

د. الحسن بواجلابن.
أستاذ التعليم العالي مؤهل. جامعة القاضي عياض- مراكش.
البريد الالكتروني: elh_bouijelabn@yahoo.fr

ملخص:

اهتم البحث في التناص لدى قدماء البلاغيين العرب بأصل المعاني والصور الشعرية. واعتنيت بإشكالية إسهام النسقية في تجاوز بلبلة مصطلحات البيت البلاغي. فعالجت مفهوم النسق، والنسقية، ومستلزماتها، وحال مصطلحية البلاغة العربية، ثم قدمت تطبيقا على مصطلح التناص.

وضعت في البداية الأنساق المصطلحية ليتم الحوار بين الموروث البلاغي والمتعاليات النصية لأجل تصنيف مفاهيم التناص في قسمين، هما: التناص الظاهر والتناص الخفي. وأوضحت بلبلة مصطلحات البيت البلاغي، ولأجل الإسهام في ترتيبه ترتيبا نسقيا، قدمت ترتيبا لمحسنات التناص، ونماذج لترتيب محسنات البلاغة مثل الاستعارة التهكمية، والجناس.

إن ترتيب مصطلحات التناص ترتيبا نسقيا، سيفسح المجال أمام الشعرية العربية، والتحليل الحواري للشعر والسرد.

الكلمات- المفاتيح: نسق، نسقية، مصطلحية، البلاغة العربية، التناص.

The role of systematization in the building of the Arabic rhetoric terminology.

Abstract:

In this paper, I was interested in the intertextuality of the ancient rhetoric Arabs about the origin of meanings and poetic images. I discussed the problematic of the contribution of systematization to go beyond the confusion of rhetorical terminology

I dealt with the concepts of system and systematization, their requirements, and the state of the terminology of Arabic rhetoric, and then I presented an application of the intertextuality.

First, I provided the terminological systems inorder to build a dialogue between the terminology of the ancient rhetorical and transtextual transcripts.

The aim was to categorize the concepts of intertextuality into two parts: explicit and implicit intertextuality. I clarified the confusion of rhetorical terminology, and in order to contribute to its arrangement in a coordinated order, I also presented a classification of the figures of intertextuality , and models for the arrangement of the rhetoric's classification figures such as satirical metaphor and anagrams.

The arrangement of the term of the intertextuality in a coordinated order will give way to Arabic poetry, and the intertextuality analysis of poetry and narrative.

Keywords: system, systematization, Arabic rhetoric, terminology, intertextuality.

تقديم:

أثْرَتْ نظرية الأنساق دراسة الأدب ، وحفل بمعالجة الظاهرة الأدبية من زاوية نسقية " كَلين كلاوديو" " Guillen Claudio " بكتابه (الأدب باعتباره نسقا، محاولات بشأن نظرية التاريخ الأدبي)[1]، كما أغنت دراسة علوم اللغة، والعروض، والتلقّي، وغير ذلك. وتستحضر النسقية خصائص النسق ووظائفه، مع تركيز على الوظائف التي تنجزها العناصر تبعا لموقعها داخل النظام. والبنيوية " تنطلق من ظاهر الوقائع إلى اكتشاف ماهية البنية المتجذّرة في الفكر الإنساني والمحدّدة بيولوجيا، هذه البنية التي لها عناصر متفاعلة متنافية، وتَضَمُّنية "[2]. لا يكتفي البنيوي برصد الظواهر ووصفها، وإنما يبحث عن شكل تنتظم فيه تلك الأشكال.

وسأهتمّ في هذه الدراسة بمبحث من مباحث البلاغة العربية، وهو التناص الشعري وأعالج النقط الآتية:

. النسق وحياة المصطلحات.

. مستلزمات النسقية وحال البلاغة العربية.

.تطبيق على مصطلح التناص الأدبي.

1-النسق وحياة المصطلحات:

يتراوح المصطلح بين وظائف الوصف، والنّقل، والتأسيس؛ فهو يصف علما قديما، أو ينقل علما قائما، أو يؤسس علما قادما.

---

[1] - Guillen Claudio: literature as system. Essay towards the theory of literary history. Princet on university press. 1971.

[2] -محمد مفتاح: دينامية النص، ص: 34.

وتبدو المفاهيم كالكائنات الحية؛ لها إطارها الذي تتحرك فيه وتشتغل ضمنه، وكل مفهوم تَحُفّ به مجموعة من المفاهيم تجمعها به حقوق الجِوار أو القرابة. ويجب أخذ تلك المتعلّقات من المفاهيم بعين الاعتبار في أثناء الدراسة المصطلحية.وكلما غادر أي مصطلح نسقه الأصلي تُنزع منه هويته ووظيفته، وترفع عنه كل الترابطات والعلاقات التي كانت تصله بمجموع المفاهيم الحافّة به سابقا. فيُجرّد من كل أسباب الاستمرارية والقوة التي كان يُمتّعه بها النسق، فيصير حاله كشأن رعاع الظواهر وعامّتها.

تظهر المفاهيم وكأنها كائنات حية؛ لأنها تهاجر أيضا من مكان إلى آخر، أي من النسق في الأصل إلى النسق في الحال. ويلزم حينئذ أن يخضع المصطلح المهاجر

لخصائص النسق المستقبِل وشروط الحصول على تأشيرة التّبنين " La Structuration ".

وألا يُكدّر صفو عناصره البنائية، وألا يعرقل سير وظائفها المعتادة. ويجب على الدارس ألا يُرغم المصطلحات على اغتصاب مواقع ليست لها، وأن يضمّ كل مصطلح إلى من على لِفْقِه وعلى شاكلته. ومن أمثلة المصطلحات المهاجرة، مفهوم الوحدة العضوية التي وفدت من مجال البيولوجيا إلى مجال نقد الشعر، ومفهوم الاسترجاع "Flash back " الذي جاء من مجال النقد السينمائي ليشغّل في دائرة نقد السرد بالإضافة إلى توظيفه في نقد الأعمال السينمائية. وغالبا ما تتعرض المصطلحات المشيّدة للنسق لاحتلال من قِبَل الحقول المجاورة، فكلما تقوّى مجال، أنتج مفاهيمه وجعلها تتبلور، فيعمد إلى فرض جهازه المفهومي ونسقه المصطلحي. لذا يلزم الدارس تحصين تلك المصطلحات بالبحث عما من شأنه أن يجعلها جامعة لدلالات النسق، ومانعة من دخول مصطلحات من خارج النسق. فالنسق يشبه إلى حدّ ما القلعة التي يتحصّن فيها كل من بداخلها.

وعند الاضطرار إلى استقدام مصطلح ما، تجب المحافظة على تماسك شبكة المفاهيم؛ بحيث لا تؤدي ضيافة المصطلح إلى مِحنة الأنساق الداخلية، كأن يغيّر سمتها وملامحها، أو يعوق سيرها العادي. وفي هذه الحالة يكون النسق أمام أحد الخيارين:

- إما إبعاد المصطلح عن النسق.
- أو إبقاء الحال على ما هي عليه؛ أي كتمان النسق ذلك المصطلح كما يُكتم الداء الدّخيل.

2-مستلزمات النسقية وحال البلاغة العربية:

تحظى المفاهيم بمرتبة خاصة داخل النسق، يحدّد مكانة كل مفهوم الموقع الذي تتواجد ضمنه في النسق، والمعنى الذي تؤدّيه. وعادة ما تفرض العلوم التي تتصدّر البناء الثقافي للمجتمعات مفاهيمها الخاصة وخصائص نسقها على العلوم المجاورة. وبالنسبة لبلاغتنا، قال الباحث محمد العمري: " لقد أنجزت بلاغة الرّصد العربية القسم الأول من البرنامج البنيوي الظاهراتي القسم الذي يمكن إدخاله في عملية الوصف الضرورية لكل علم، وبقي على البنيوية



أن تُنظّم هذا السجل الحافل بالصور، وتكتشف قوانينه الفاعلة في السكون والدينامية " [1]. ويرى " جون كوهن" " أن البلاغة القديمة قد بُنيت بمنظور تصنيفي خالص. لقد وقفت محاولتها عند وضع المعالم، وتسمية وترتيب الأصناف المختلفة من الانزياحات. كانت تلك المهمة مملّة ولكنها ضرورية. فمن هنا ابتدأت العلوم جميعا. لكن البلاغة وقفت عند هذه الخطوة فلم تبحث عن البنية المشتركة بين الصور المختلفة، وهذا بالتحديد هو هدف تحليلنا "[2].

تقتضي النسقية إذن البحث عن نسق شمولي يستوعب كل الصور البلاغية؛ ذلك لأن الوصف والتصنيف لا يكفيان على الرغم من أهميتهما. فبعد رصد الوقائع كمقولات، تأتي المرحلة الأهمّ وهي وضع الأسماء بدقة وبناء الأنساق. " وفي حوار بين الأنساق الطامحة إلى الانغلاق والتناظر والوقائع المتجسدة التي لا يتم إدراك كل العلاقات الخفية التي تربط بينها تُثار الأسئلة تلو الأسئلة .. إن ضبط الأسماء والأنساق، فيما أنجز، يفتح مجالات أخرى للبحث؛ فعن طريقه نتحرر من الحضور العيني للوقائع ونكتشف الخانات التي تتطلب مزيدا من التنقيب. وعموما فكلما أمكن تحويل المصلحات إلى شبكة متواصلة الحلقات في علاقات عمودية وأفقية كلما أمكن الانتقال إلى مستوى أعلى من التجريب "[3].

نضع في البداية الأنساق المصطلحية ليتمّ الحوار بين الحصيلة البلاغية العربية القديمة والدرس البلاغي الغربي الحديث، مع استحضار لأسئلة العصر. ويلزم إقامة تصنيف يوضح الموقع الذي يحتله المفهوم في مجموع النسق، و ما يَحُفُّ به من مفاهيم ترتبط به، على اختلاف في قيمتها وأهميّتها انطلاقا من الموقع الذي تسيطر عليه. فتقدم تعريفات جديدة للمصطلح القديم؛ حيث تتمّ الزيادة في مضمارها، فتتوسع دلالة المصطلح، أو ينقص، ويُستبدل مصطلح بآخر لأنه أدل أو أدق، أو لأنه جامع مانع. وقد لا يجدي الموجود من الأنساق، فيبحث الدارس عن المفقود منها. على ألا يُجتَثّ المصطلح من سياقه ونسقه. ثم يتمّ إنشاء شبكة من المفاهيم تخضع لتراتبية محددة.

3- تطبيق على مصطلح التناص الأدبي:

اتّخذت دراسة مفهوم التناص في ثقافتنا المعاصرة مسارين متباينين أشير إليهما كما يأتي:

- الاكتفاء بدراسة المصطلح وتطبيقاته بشكل حديث.
- البحث عن أوجه التناص في البلاغة العربية.

---

[1] -تحليل الخطاب الشعري: 20.

[2] -جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص: 47.

[3] -مجلة فكر ونقد: محمد العمري (مصطلح الدرس الأدبي والنسق المعرفي)، ص: 87. السنة 2. العدد 20. 1999.

ولم يتم استحضار أشكال التناص الواردة في الموروث البلاغي العربي في ضوء التصور الغربي الحديث لمفهوم التناص لإقامة حوار بنّاء بينهما. فالنسقية تقتضي قراءة تُجري حوارا منظما بين المنجز البلاغي العربي والجهود الغربية الحديثة في الموضوع نفسه.

وبناء عليه، سأبحث في المصنّفات التراثية عن المفاهيم التي تمثّل أسرة التناص[1]، ثم أقف على إنجازات الشعرية الغربية الحديثة في ذلك الموضوع، وأعرض المفاهيم التراثية للتناص على حصيلة الشعرية الغربية لإنشاء حوار جدلي بينهما، و لتظهر التقاطعات، والتباينات، ويتّضح ما يحتاج من المصطلحات إلى إعادة الترتيب.

1-3. مفاهيم التناص في التراث:

بالبحث الاستقرائي عن المفاهيم الدالة عن التناص الشعري في كتب التراث البلاغي والنقدي، تظهر عدة مصطلحات لعل أقدمها مصطلح السرقات الشعرية. وقد بدّد النقد العربي القديم زمنا طويلا في موضوعها بلا طائل[2] ؛ حيث اهتم النقاد بذلك لتبرئة شاعر أو اتهامه. وقد أحسن عبد القاهر الجرجاني (ت: 471هـ) لما جعل الصورة هي أساس التفاضل بين المتناص والمتناص معه[3]. وفصل هؤلاء النقاد القول فيها، وذكروا أصنافها كالاصطراف، والاجتلاب، والانتحال، والاهتدام، والإغارة، والمرافدة، والاستلحاق[4]. وهو ما اختزله حازم القرطاجني (ت: **684** هـ) في مفهوم واحد هو السرقة. وأورد هذا المفهوم في معرض معالجته لسبل المعرفة باستثارة المعاني إلى جانب مفاهيم أخرى مرتبطة دلاليا بالتناص، وهي:

الاستثارة، والاقتباس، والتضمين، والترتيب، والاشتراك، والاستحقاق، والانحطاط، والقصة.

*استثارة المعاني: أي طلب إثارتها من مكامنها، " واستنباطها من معادنها، واستنباط تركيباتها"[5].

*الاقتباس: هو" أن تُدرج كلمة من القرآن، أو آية منه في الكلام تزيينا لنظامه،_وتفخيما لشأنه"[6]. والاقتباس هو استثارة المعاني بالنسبة لحازم القرطاجني؛ إذ قال: " ولاقتباس المعاني

[1] -أنجزتُ قسما مهما من ذلك العمل؛ حيث قدمتُ دراسة في الموضوع تحت عنوان: " التناص من منظور حازم القرطاجني" نشرته مشكورة مجلة (جذور)، السنة السادسة، العدد: 12، مارس 2003.

[2] - يكفي أن أشير إلى دافع تأليف النامي رسالة في عيوب المتنبي؛ حيث قال إحسان عباس في ذلك: " قبل أن يفِدَ المتنبي على بلاط سيف الدولة كان أبو العباس الدارمي المعروف بالنامي هو شاعره المقدم، فلما استأثر المتنبي بالمقام الأول اغتاظ النامي (..) ولذا فليس بغريب أن يكتب في المتنبي رسالة يتعقّب فيها أخطاءه " تاريخ النقد العربي عند العرب: 270.

[3] -يُنظر دلائل الإعجاز: 388.

[4] - ينظر ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج 2 / من 280 إلى 294.

[5] -حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 36.

[6] -فخر الدين الرازي: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، ص: 288.

واستثارتها طريقان: أحدهما تقتبس منه لمجرد الخيال وبحث الفكر، والثاني تقتبس منه بسبب زائد على الخيال والفكر" [1].

*التضمين: وهو أن" يكون (أي: معنى الشاعر) مضمنا معنى علميا أو خبرا تاريخيا أو مُحالا به على ذلك ومشارا به إليه فيكون فهم المعنى متوقّفا على العلم بذلك المضمّن العلمي أو الخبري؛ أو يكون المعنى مضمّنا إشارة إلى مثل أو بيت " [2]. والتضمين هو الاستشهاد عموما.

*الترتيب: حيث "يكون المعنى مرتّبا على معنى آخر لا يمكن فهمه وتصوره إلا به" [3]. فالترتيب إذن هو أن يتوقّف معنى شعري على معنى آخر، فيتأسس عليه.

*السرقة: **وهي** النقل الحرفي لمعنى شعري نادر من غير زيادة ومن غير إخفاء[4].

الاشتراك: هو" ما يتداوله الناس من تشبيه الشجاع بالأسد (..) فإذا تساوى تأليفا الشاعرين في ذلك فإنه يسمى الاشترك " [5].

*الاستحقاق: وفي حالة تساوي الشاعرين في ما يتداوله الناس، " فإن فضلت فيه عبارة المتأخر عبارة المتقدّم فذلك الاستحقاق" [6].

*الانحطاط: هو التقصير؛ إذ يقصّر الشاعر المتأخر عن المتقدم [7]. فالانحطاط هو نقيض الاستحقاق.

*القصة: من المعاني " ما يتوقّف فهمه على قصة فلا يخلو أن تكون تلك القصة مشهورة أو غير مشهورة، فإن كانت القصة مشهورة فذلك حسن، وإن لم تكن مشهورة فإن ذلك لا يستحسن" [8].

وبالتنقيب في مصادر البلاغة والنقد، وجدتُ عدة مفاهيم تنتمي إلى أسرة التناص، وهي:

*المعارضة: وهي اتفاق قصيدتين في الوزن والقافية والمعنى[9].

*النقيضة: وهي " أن يتجه شاعر إلى آخر بقصيدته هاجيا، أو مفتخرا ملتزما البحر والقافية والروي، فيعمد الآخر إلى الردّ عليه هاجيا، أو مفتخرا ملتزما البحر والقافية والروي الذي اختاره الأول " [10]. ويتداخل مفهوم النقيضة بمفهوم المعارضة، وبالرّغم من ذلك يمكن التمييز بين

---

[1] -منهاج البلغاء: 38.

[2] -المنهاج: 173. وينظر أبو القاسم السجلماسي: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص: 211.

[3] -منهاج البلغاء: 177 و 178.

[4] - ينظر المنهاج: 195.

[5] -المنهاج: 192 و 193 .

[6] - المنهاج: 193.

[7] - ينظر المنهاج: 193.

[8] -المنهاج: 188،

[9] -ينظر الآمدي في الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: ج 1/ 7.

[10] -أحمد الشايب: تاريخ النقائض في الشعر العربي، ص: 3.

المفهومين من خلال توخّي النقيضة الإقناع بوساطة الحِجاج وقلب دلالات قصيدة الخصم، واقتضاء المعارضة مستوى فني بنهج الشاعر المعجَب سبيل التقليد.

*التلميح: " وهو أن يُشار في فحوى الكلام إلى مثل سائر، أو شعر نادر أو قصة مشهورة، من غير أن يُذكر" [1].

*النّقل: هو " أن يأخذ (الشاعر) معنى من نَظْمٍ فيورده في نثر، أو من نثر فيورده في نَظْمٍ، أو ينقل المعنى المستعمل في صفة خمر فيجعله في مديح، أو في

مديح فينقله إلى وصف؛ إلا أنه لا يكمل لهذا إلا المبرّز، والكامل المقدّم" [2].

*حسن الاتّباع: وهو ما كان " أحسن رصفا مما أُخذ منه" [3].

*الإدماج: وهو " أن يُرِيَ المتكلم أنه يريد المصرّح به من موصوفيه، وهو إنما يريد المضمر تلطّفا وإدراجا "[4].

*التوليد: وهو " أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدّمه، أو يزيد فيه زيادة؛ فلذلك يسمى التوليد " [5].

*المماثلة: لا تكون المماثلة إلا في المتّفقين، و" المماثل: المُصادق " [6].

*التورية: " التورية في أشعار العرب هي كناية: بشجرة، أو شاة، .. وهم يقولون في الكلام المنثور: جاء فلان بالشوك والشجر، إذا جاء بجيش عظيم " [7].

يتضح أن التورية هي الرمز، لكنه من الصنف الكثير التداول.

ونلاحظ أن مفهوم التلميح ومفهوم التضمين سِيّان، وبناء عليه سألحق التلميح بالتضمين. ومادام الاقتباس هو استثارة المعاني، يمكن إلحاق الاستثارة بالاقتباس. ويمكن الاستغناء عن السرقة والانحطاط نظرا لسلبيتهما وإساءتهما إلى جودة الشعر، كما يمكن الاستغناء عن المماثلة والتورية لبساطتهما التّناصية.

2-3. مفاهيم التناص في الشعرية الغربية:

أوضح "ميخائيل باختين" "**Bakhtine**" أن كلام المبدعين يظل مسكونا بآثار الاستعمالات السابقة، وتحدث عن التفاعل الشفهي للّغة؛ مما يؤدي إلى علاقة حوارية، وهو مفهوم لقي استحسانا من قِبل الباحثة الدلائلية "جوليا كريستيفا"، فأدخلت إوالية التناص في مجال

---

[1] -فخر الدين الرازي: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، ص: 288.

[2] -أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص: 198، وينظر ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص: 80 و81، وابن رشيق القيرواني، العمدة، ج 2 / 290.

[3] -كتاب الصناعتان: 212.

[4] أبو القاسم السجلماسي: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص: 464.

[5] -العمدة: ج1 / 263.

[6] -السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، ج1 / 120.

[7] -ابن رشيق: العمدة ج 1/ 311.



الإنتاجية النصية، فقدّمت عملها السميوطيقي: **(Sémiotique, recherches sémanalyse) pour une**؛ حيث برهنت على صحة فرضية تداخل النصوص وانفتاحها على مختلف العوالم.
واهتمّ " مايكل ريفاتير" بالمؤوّلات الفردية، وهي الدلائل المزدوجة كالتورية التناصية، والعناوين المزدوجة. فالتورية التناصية " تنشأ من جذور نصيّة، فهي تُفهم أول الأمر بأنها لا نحوية فقط، إلى أن يُكتشف أن هناك نصا آخر تكون فيه الكلمة نحوية؛ وحالما يُتعرّف النص الآخر يصير الدليل المزدوج دالا بسبب شكله وحده، الذي لا يُلمّح إلى تلك الشفرة الأخرى سِواه "[1] . والعناوين المزدوجة " تشتغل دلائل مزدوجة. فهي تقدّم القصيدة التي تُتوّجها، وتحيل في الوقت نفسه إلى نصّ غيرها "[2] وسيتعمّق مبحث التناص مع "جيرار جنيت" "**Genette**"؛ إذ بلغ معه التنظير للتناص أوجه، فقد أدخل التناص ضمن المتعاليات النصية:

"**Trans textuelle**"، مما مكّنه من إعادة النظر في مفهوم التناص؛ حيث استقصى العلاقات التي يمكن أن تنتظم ضمنها النصوص في خلال تفاعلها وتحاورها، وهي خمسة أشكال من العلاقات[3] ، رتّبها ترتيبا تصاعديا، وهي:

الشكل الأول: **التناص " Intertextualité"** وعرّفه جنيت بأنه " الوجود الفعلي لنص في آخر"[4]، ويتمّ بوساطة السرقة الأدبية **"Plagiat "**، والتضمين **" Citation "** ، والتلميح **"Allusion"**.

الشكل الثاني: النص المؤطّر "**Paratextualité "**، ويشمل كل ما يرتبط بعتبات النص من العناوين، والحواشي، والرسوم.

الشكل الثالث: ما وراء النصية " **Méta textualité"**، وهي علاقة تربط النص بنص آخر يتكلم عنه، دون أن يسميه أو ينقل عبارات منه. ويتم الربط بالتفسير والتعليق.

الشكل الرابع: معمارية النص "**Archi textualité"**، وتستند إلى الخصائص المميزة للنص كالنوع الأدبي، مما يوجه أفق انتظار القارئ.

الشكل الخامس: التّعالق النصي **"Hyper textualité"**، وتفيد هذه العلاقة ربط النص (ب) بنص آخر (أ) سابق يمثّل مرجعه. وهذا الشكل هو الذي حذا ب " جنيت" إلى تأليف كتابه (أطراس: **Palimpsestes**). وهذا القسم من التناص شمولي ويضمّ المعارضة "**Pastiche** "، والنقيضة **"Parodie "**، والتحريف **"Travestissement"** أي التأويل السيئ.

3-3. عرض المفاهيم التراثية على الشعرية الغربية:

لماذا هذا العرض؟ وما جدواه؟

---

[1] - مايكل ريفاتير: دلائليات الشعر. ترجمة ودراسة محمد معتصم، ص: 140.

[2] -دلائليات الشعر: 164.

[3] - Gérard Genette : Palimpsestes, , La littérature au second degré . p : 8 - 12.

[4] - Ibid : 8.

تغيّ هذا العرض تسهيل التصنيف وتدقيقه، وإقامة حوار بنّاء، واستخلاص نسق تنتظم فيه كل مفاهيم التناص، ويستوعبها.

وبعرض المفاهيم التراثية على الشعرية الغربية الحديثة، نجد تقاطعا بينهما في مصطلحات: التضمين، والسرقة، والمعارضة، والنقيضة. كما يظهر أنه من الأفيد جعل مفاهيم التناص كلها تنتظم في إطار المتعاليات النصية؛ حيث إن " جنيت" " **Genette** " قد أدخل مفهوم التناص في إطار أشمل يستوعب مختلف أوجه التناص؛ إذ يجمع كل ما يجعل النص في علاقة صريحة أو ضمنية مع نصوص أخرى[1] ، ويفسح المجال أمام الشعرية لمتابعة البحث في التنوع المميز لأقسام التناص. ولا أوافق "جنيت" على إدراجه المعارضة " **Pastiche** " ضمن التعالق النصي؛ لأن المعارضة احتذاء وتقليد لنموذج فني يُكبره اللّاحق. ونوافقه على وضعه النقيضة والتحريف في التعالق النصي.

وقد أتاح إدراج " جنيت" مفاهيم التناص في إطار المتعاليات النصية تصنيف بعض تلك المفاهيم ضمن نسق الاقتداء، وبعضها الآخر ضمن نسق المغايرة. وينهج المبدعون سواء في مجال التناص الشعري، أم في مجال التناص السّردي إحدى السّبيلين:

- **طريقة ظاهرة صريحة مُقْتدية:** همّها الاحتذاء، وأخذ أقوال المتناص معه، وإشراكه في بناء النص الأدبي.

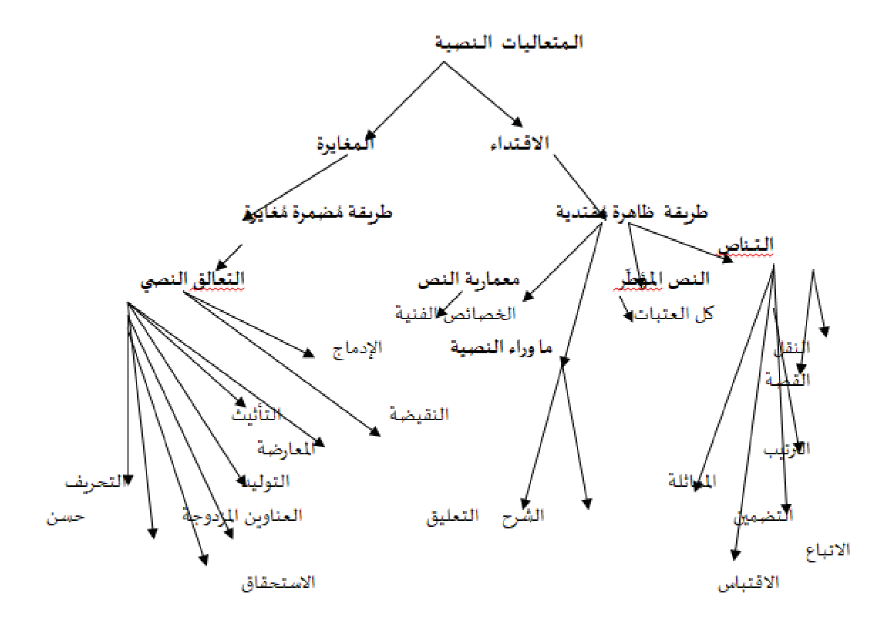
- **طريقة خفية ضمنية مغايرة**: يبحث أصحابها عن موقع، ويفتحون آفاقا أرحب لنصوص أخرى مُكمّلة. وهذا الصنف من التناص اكثر عمقا وخفاء يتطلب من القارئ جهدا كبيرا.

وهذا جدول توضيحي يبيّن مميّزات كل طريقة:

[1]- p : 7. Palimpsestes, , La littérature au second degré

الطريقة الظاهرة المُقتدية	الطريقة الخفية المُغايرة
تبرير النص اللاحق النص السابق اعتراف النص اللاحق بسلطة فنية للنص السابق استحضار اللاحق السابق لأجل وظيفة أداتية احتذاء اللاحق السابق وتقليده سِمة الحَرفية أخذ اللاحق من معاني الآخر وقوالبه لتكوين النص توجّه نمطي مُقْتدية التشابه واستنساخ المنوال نهج مسلك التبعيّة الاتّكالية اعتماد اللاحق على السابق تعالق اللاحق بالسابق ضعيف	مواجهة النص اللاحق النص السابق مساءلة النص اللاحق النص السابق وتجاوزه استحضار اللاحق السابق لأجل محاورته استشراف اللاحق آفاقا إبداعية أفضل وأنجع سِمة الاختلاف الأخذ لفسح المجال للنصوص المكملة أو مبدّلة توجّه تفاعلي مُوجّهة ومغيّرة إثبات الذات، والبحث عن موقع نهج مسلك المغايرة الاعتماد على الذات المبدِعة تجاوز اللاحق السابق إلى آفاق أرحب وأفيد تعالق اللاحق بالسابق فعّال.

وبناء عليه صنّفتُ مفاهيم التناص الأدبي، وهذه خطاطة توضيحية:



من أجل ترتيب البيت البلاغي:

يتضح مما تقدم أن التناص يرتبط بالمعنى، وهو ما فطن إليه حازم القرطاجني؛ حيث تحدّث عن استثارة المعاني. لكن بفحص المفاهيم المنتمية إلى أسرة التناص في البلاغة العربية كالاقتباس، والتضمين، والتلميح، والتورية، نلفيها مُدرجة ضمن المحسنات البديعية. إلا أن تلك المفاهيم لا علاقة لها بالجانب الصوتي. والأنسب أن تُدرج تلك المحسنات البديعية في علم البيان وليس في علم البديع؛ فإطار علم البيان هو قلعتها المناسبة لأن تلك المفاهيم التناصية تخدم المستوى الدلالي للشعر، ولها صلة بنسيج النص من قِبل المعنى.

وذلك التشويش في ترتيب الأوجه البلاغية ليس حَكْرا على مفاهيم التناص؛ حيث إننا إذا فحصنا المحسنات البلاغية المؤطَّرة ضمن علم البديع، فسوف نجد فوضى على مستوى ترتيب تلك المحسنات. ويكفي أن أشير إلى محسّن تجاهل العارف[1]، فقد عدّه فخر الدين الرازي (ت: **606**هـ) من أقسام النّظم[2]، وعدّه أبو القاسم السجلماسي (ت: **730**هـ) من علم البيان وأساليب البديع[3]. فيلزم أن يُدرج محسن تجاهل العارف في علم المعاني؛ لأن المتكلم يعرف، والمخاطب يجهل، وفي ذلك إخراج للكلام غير مخرج العادة، وخرق لأفق انتظار المتلقي. ولقد أحسن أبو هلال

---

[1] -عرّفه العسكري بقوله: " تجاهل العارف ومزج الشك باليقين " كتاب الصناعتين: 396.

[2] -يُنظر نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز: من ص: 283 إلى 297.

[3] -ينظر السجلماسي في المنزع البديع: 278.

العسكري لما فسّر تجاهل العارف بقوله: " هو إخراج ما يُعرف صحته مُخرج ما يُشك فيه "[1]. و كذلك الشأن بالنسبة لتأكيد المدح بما يشبه الذم، وعكسه، فالأنسب لهما موقعًا هو علم المعاني.

وإذا فحصنا الأوجه البلاغية المنضوية تحت إطار علم البيان، فإننا نجد بعض أقسام الاستعارة محتجزة في منطقة نفوذ علم البيان، كالاستعارة التهكمية، واستعارة حرف، فهما واردان مع أقسام الاستعارة ضمن الشروح البيانية لأبيات الشعر العربي.

فالأنسب للاستعارة التهكمية[2] أن تنقل إلى مباحث علم المعاني؛ لأن إوالية اشتغال هذا الصنف من الاستعارة مرتكز على أساس التناقض، وخرق منطق الأشياء في المرجع

" **le référent** "، فهي استعارة تقلب معطيات الواقع كما تُخبر بذلك القرائن اللفظية التي تَرِدُ ضمن التركيب، والقرائن المقامية التي يَسْتشفّها المتلقي من سياق الكلام، وظروف إنجاز القول، ومقصدية المتكلم، وحال المتحدَّث عنه.. والشواهد الآتية تثبت صحة ما أقول، كقول الله عز وجلّ: (وبشّر الذين كفروا بعذاب أليم)[3]. فالتهكم هو ما يجمع بين الضدين: البِشارة المرتبطة بالخير والعذاب الأليم.

وقول شخص لصديق له وقد مرت بهما امرأة شمطاء مُحْدَوْدَبَةُ الظهر: مَرَّ بنا قمر. فهناك فجوة توتّر بين طرفي هذه الاستعارة.

وما قلته بشأن الاستعارة التهكمية ينطبق على استعارة حرف، فالأجدر وضعها ضمن مباحث علم المعاني. ومن شواهدها قول الله تعالى: (فالْتقطه آل فرعون ليكون لهم عدوا وحَزَنا)[4]. فسبب التقاط آل فرعون موسى عليه السلام هو أن يكون سندا لهم، ودعامة لاستمرارية حكمهم. فاللام هي لام المفاجأة، وقد فاجأت بحق المتلقي.

إن الاستعارتين: التهكمية، واستعارة حرف تجتمعان في خاصية أخرى هي امتلاكهما بعدا تداوليا لارتباطهما الدائم بالمقامات التخاطبية، الشيء الذي يدعّم إدراجي لهما في دائرة اهتمام علم المعاني.

تأسيسا على ما سبق، تأكّدت البلبلة التي غمرت مصطلحية البيت البلاغي، مما يقتضي إعادة الترتيب، وتضافر جهود الباحثين المهتمين بالبلاغة لتحقيق ذلك الإنجاز العلمي.

[1] -كتاب الصناعتين: 396.

[2] -عرّفها أبو يعقوب السكاكي (ت: 626هـ) بقوله: " هي استعارة اسم أحد الضدين أو النقيضين للآخر بواسطة انتزاع شبه التضاد، وإلحاقه بشبه التناسب بطريق التهكم أو التلميح " مفتاح العلوم: 375.

[3] -سورة التوبة: 3.

[4] - سورة القصص: 7.

استنتاجات وتقييم عام:

اتخذ البحث في التناص لدى البلاغيين العرب في البداية منحى تَفَقُّد الأصل والجوهر. فبسطت الخصومة بين القدماء والمحدثين وقضية السرقات سلطانهما على الموضوع ردحا من الزمن. لكن مع عبد القاهر الجرجاني (ت: **471**هـ)، ثم حازم القرطاجني (ت: **684**هـ)، اتخذ البحث في التناص منحى آخر؛ حيث صار يتغيّى أهدافا جمالية وأدبية.

وأتاح لي هذا العمل النسقي عدة إمكانيات أُجملها في ما يأتي:

- التمييز بين مستويين في التناص: ظاهر صريح، ومضمر خفي.
- وجعل مفهوم التناص يتجاوز البحث عن الأصل والجوهر إلى البحث عن التعدّد والاختلاف.
- واستخلاص نسق جامع تنتظم فيه كل أقسام التناص الأدبي ظاهرها ومضمرها، وما يمتّ بصلة للشعر وما يتّصل بالسرد. فيغدو نسق المتعاليات النصية بنية مشتركة بين كل الأوجه التناصية، مداره هو استثارة المعاني، وخاصيته المميزة هي طبيعته الكلية.
- وإخضاع مفاهيم التناص لتراتبية معينة تبعا للموقع الذي توجد فيه، والمعنى الذي تحمله.

وتضطرنا النسقية إلى عمليات الاستبدال، والتّعميل **"Factorisation"**، والإلحاق وتوسيع دلالة المفهوم ليصير جامعا مانعا.

وخلاصة القول، إن إدراج كل أوجه التناص في المتعاليات النصية سيُفسح المجال أمام الشعرية العربية لمتابعة البحث في التنويع المميّز لأقسام التناص، وفي وظائفه التي يُتيحها من قراءة للنص الأدبي وفهمه، وتحليله لمعرفة شاكلة انبنائه، إلى إعادة البناء.

مصادر الدراسة ومراجعها:(مرتّبة ترتيبا أبجديا).

-أولا: المصادر

- القرآن الكريم برواية حفص.
- الإتقان في علوم القرآن. السيوطي. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. مصر. **1974**.
- دلائل الإعجاز. عبد القاهر الجرجاني. تحقيق محمد رشيد رضا. دار المعرفة. بيروت. الطبعة 2.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. ابن رشيق القيرواني. تحقيق محيي الدين عبد الحميد. ط **4**. **1972**.
- كتاب الصناعتين. أبو هلال العسكري. تحقيق محمد علي البجاوي و تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. بيروت. **1986**.
- مفتاح العلوم. أبو يعقوب السكاكي. ضبط وشرح نعيم زرزور. بيروت. **1986**.

- المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع. أبو القاسم السجلماسي. تحقيق علال الغازي. الرباط. ط **1**. **1980**.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء. أبو الحسن حازم القرطاجني. تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة. ط **2**. **1982**.
- الموازنة بين أبي تمام والبحتري.تحقيق أحمد صقر. ط **4**. القاهرة. **1961**.
- نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز. فخر الدين الرازي.تحقيق ودراسة بكري شيخ أمين. بيروت ط **1**. **1985**.

ثانيا: المراجع العربية

- بنية اللغة الشعرية. جان كوهن. ترجمة محمد الولي ومحمد العمري. دار توبقال. الدار البيضاء. **1986**.
- تاريخ النقائض في الشعر العربي. أحمد الشايب. ط **3**. القاهرة. **1966**.
- تاريخ النقد الأدبي عند العرب. إحسان عباس. دار الثقافة. بيروت. ط **3**. **1981**.
- تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر. محمد العمري. الدار العالمية للكتاب. الدار البيضاء. ط **1**. **1990**.
- دلائليات الشعر. مايكل ريفاتير. ترجمة ودراسة محمد المعتصم. منشورات كلية الآداب. الرباط. **1997**.
- دينامية النص. محمد مفتاح. ط **2**. الدار البيضاء. **1990**.

ثالثا: المراجع غير المترجمة

Guillen Claudio: literature as system. Essay towards the theory of literary history. Princet on university press. 1971.

Genette : Gérard Palimpsestes. La littérature au second degré . paris. Seuil: 1982.

رابعا: الدوريات

- **جذور**. السنة السادسة. العدد: **12**. مارس. **2003**.
- فكر ونقد. السنة الثانية. العدد **20**. يونيو. **1999**.

دور الطرائق التعليمية في تبسيط الخطاب التعليمي للمتعلمين

The role of educational methods in simplifying the educational discourse of learners

د. حاج علي خديجة. جامعة عبد الحميد بن باديس-مستغانم- الجزائر

البريد الإلكتروني: khadidja0608@gmail.com

الملخص:

إن النظام التعليمي كغيره من أنظمة المجتمع ترتكز عليه-مواجهة ومواكبة- تطورات العصر التي فرضت نفسها على المؤسسات التعليمية، فقد تبنت هذه الأخيرة الإصلاحات الجديدة التي أقرتها البحوث والدراسات النفسية والاجتماعية والتربوية...وغيرها؛ والتي تتمحور حول: تحوّل الاهتمام التربوي من المعرفة(المحتوى الدراسي) وإعداد الأستاذ إلى الطالب وكيفية اكتساب المعرفة. وعلى هذا الأساس تغير دور الأستاذ في العملية التعليمية التعلّمية، حيث أصبح مصمّما للأنشطة التعليمية المثيرة لفكرة التعلّم، وبات شغله الشاغل ليس ملء العقول بالمعارف، بل اختيار الطرائق المناسبة لتبسيط المعرفة وتسهيل إيصالها للمتعلم.

الكلمات المفتاحية: الأستاذ، المتعلم، الخطاب، المناهج، الطرائق التعليمية.

Abstract:

Educational system, like other systems of society based on it-face and keep pace with the developments of the era that imposed itself on educational institutions, The latter adopted the new reforms adopted by psychological and social research and studies...and other, which focuses on: turning educational attention from knowledge(the content of the study) and prepare the teacher to the Learner and how to acquire knowledge, and on this basis changed the role of the teacher in the educational process of learning, where he became designed for educational activities exciting to the idea of learning, and became preoccupied with not filling minds with knowledges but to choose the appropriate methods to simplify knowledge and facilitate the delivery of the learner

Keywords: teacher, learner, speech, curriculum, Educational methods.

المقدمة:

إن التطور الذي شهده المجتمع في مختلف القطاعات، قد ألقى بظلاله على قطاع التعليم، فتغيرت على إثره النظرة التعليمية، حيث لم يعد الاهتمام التربوي منصبا على المعرفة، بل على المتعلم؛ كيفية إكسابه المهارات والقدرات...الخ، بغية تنشئة جيل قادر على الانسجام والتجاوب

مع متطلبات العصر، ومع المواقف الحياتية التي يعيشها بشجاعة واستعداد، وبتوجيه وإرشاد من قائد العملية التعليمية.

فكان ولابد على الأساتذة استخدام طرائق فعّالة في توصيل المادة التعليمية للمتعلمين، التي اعترتها مؤخرا اصلاحات عديدة من قبل الدراسات النفسية والاجتماعية والتربوية واللسانية...الخ، تمثلت في البحث عن كيفيات ترسيخ المعرفة في ذهن المتعلم على المدى البعيد، ومن ثم إكسابه كفايات في مختلف الأنشطة التعليمية المختلفة: القراءة، الكتابة، الاستماع، التحدث.

تحديد المفاهيم:

سنحاول تحديد مفاهيم المصطلحات المتعلقة بموضوع بحثنا، لأن أيّ عمل منهجي يتوخى ضبط مفاهيمه قبل الاشتغال في تحصيل معارفه، لذلك اقتضى منا الأمر الإشارة أولا إلى مصطلح: التعليمية (مفهوما وموضوعا)، ثم التطرق فيما بعد لتحديد عناصر العملية التعليمية التعلّمية، بعدها نعرج على أهم الطرائق التعليميةالتي ساهمت اسهاما فعالا في رفع المستوى العلمي للمتعلمين.

1 التعليمية:

إن التعليمية هي النظام العلمي الذي يهتم بدراسة عناصر العملية التعليمية: الأستاذ، المتعلم، الخطاب التعليمي، المنهاج، طرائق التدريس، والوسائل التعليمية، وتعرف بأنها«مجموعة الجهود والنشاطات المنظمة والهادفة إلى مساعدة المتعلم على تفعيل قدراته وموارده في العمل على تحصيل المعارف والمكتسبات والمهارات والكفايات وعلى استثمارها في تلبية الوضعيات الحياتية المتنوعة»[1]. ومعنى هذا أن التعليمية تهتم بتفعيل قدرات المتعلم، وتهدف إلى جعله عضوا نشطا متفاعلا في العملية التعلمية.

وتتمثل اهتماماتها في: «انتخاب المعارف الواجب تدريسها، ومعرفة طبيعتها وتنظيمها، وبعلاقات المتعلمين بهذه المعارف من حيث التحفيز، والاستراتيجيات الناشطة والفاعلة لاكتسابها وبنائها، وتوظيفها في الحياة، فيعرف المتعلمون ما يتعلمونه وكيف يعرفون، ولماذا يتعثرون في معرفته، وكيف يعيدون النظر في مسارهم لتصحيحه»[2]، وذلك اعتمادا على حصيلة النتائج المعرفية للنظريات اللسانية، وكذا آخر المستجدات العلمية التطبيقية في الوضعيات التعلّمية المختلفة.

2عناصر العملية التعليمية التعلّمية: تتطلب العملية التعليمية التعلّمية أولا الإلمام بكل عناصرها الأساسية: الأستاذ والمتعلم، الخطاب التعليمي، والوسائل التعليمية، طريقة التدريس.

---

(1) أنطوان صياح، تعليمية اللغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 2008م، ج2، ص:39.

(2) أنطوان صياح، تعليمية اللغة العربية، دار النهضة، بيروت، 2006م، ج1، ص:14.

1.2 الأستاذ:

يعد الأستاذ المرشد والموجه والمسير للعملية التعليمية، وهو مصمم الخطاب التعليمي، كما أنه«الذات المحوريّة في إنتاج الخطاب؛ لأنّه هو الذي يتلفّظ به من أجل التعبير عن مقاصد معينة، وبغرض تحقيق هدف فيه. ويجسّد ذاته من خلال بناء خطابه، باعتماده استراتيجية خطابية تمتد من مرحلة تحليل السياق ذهنيّاً والاستعداد له، بما في ذلك اختيار العلامة اللغويّة الملائمة، وبما يضمن تحقق منفعته الذاتية؛ بتوظيف كفاءته للنجاح في نقل أفكاره بتنوّعات مناسبة»[1]، وهذا يعني أن الأستاذ-بوصفه الموجه لهذه العملية- أصبح شغله الشاغل ليس ملء عقول المتعلمين بالمعارف، بل اختيار الطرائق المناسبة لتبسيط المعارف وتسهيل إيصالها لهم لتترسخ في ذاكرتهم.

ومن هذا المنطلق فإن تحقيق النموذج التعليمي الناجح يتطلب منه الإلمام بالأصول التالية:«الأصول المعرفية، والأصول السلوكية، والأصول الإنسانية، والأصول الاجتماعية، وأخيرا الأصل التوفيقي»[2]. أو ما يعرف بالسياقات الخارجية: النفسية، الاجتماعية، المعرفية، السلوكية، الثقافية...الخ المتعلقة بكل من المتعلم والمحتوى المعرفي أثناء إنتاج أو صياغة خطابات تعليمية في مختلف الوضعيات التعلمية.

2.2المتعلم:

هو محور العملية التعليمية التعلّمية التواصلية، ويعد«مكونا أساسيا في العمليات التخاطبية والتواصلية وموجها ضروريا لطبيعتها وأهدافها، مما يتطلب معالجة نظرية وتطبيقية في نفس الوقت، لإبراز الجانب التعليمي(الأكاديمي) والجانب التداولي(العملي)»[3] للمادة التعليمية المقدمة له. فينبغي عليه أن يقوم بجهد لممارسة طرق البحث عن المعرفة، لتصبح الحصة التعليمية مفعّلة من قبله، من خلال تفاعله وتواصله مع الأنشطة التعليمية.

3.2 الخطاب التعليمي:

يعد الخطاب التعليمي مكونا أساسيا في العملية التعليمية التعلّمية، فهو كل المعارف بمفاهيمها ومضامينها وموضوعاتها التي تتناولها عملية التعليم والتعلم، ينتقيها الأستاذ وفق معايير محددة، وفي شكل برامج تقدم للمتعلم، الذي لا يدرك كل المضامين المتعلقة بالدرس جملة

---

[1]عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجية الخطاب مقاربة تداولية لغوية، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا، ط1، مارس2004م، ص:53.

[2] توفيق أحمد مرعي ومحمد محمود الحيلة، طرائق التدريس العامة، دار المسيرة، ط1، عمّان، الأردن، 1432هـ_2002م، ص:139.

[3]عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغير مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج، أفريقيا الشرق، المغرب،2006م ، ص:20.

واحدة انطلاقًا من قراءته للكتب فقط، بل من خلال حواراته الدائمة مع أستاذه يعيد تركيبها وبناءها على الوجه الصحيح فهما واستيعابا.

لقد كان الخطاب التعليمي سابقا «يخضع لبيداغوجيا تبليغ المحتويات أي ملء عقل المتعلم بالمعارف اللغوية كي يخزنها في الذاكرة ويستثمرها وقت الامتحانات، لكن التقدم العلمي والمعرفي فرض على مبرمجي مناهج التعليم جعل اللغة ذات مهمة وظيفية تُمارس في الحياة اليومية، من خلال إعطاء المعارف المدرسية دلالة»[1]، بمعنى لابد أن يشتمل المحتوى التعليمي بكل ما فيه من نشاطات على قضايا من صلب المجتمع، وينبغي أن يهدف الدرس إلى تحقيق الوظائف اللغوية التالية: التقرير، السؤال، المدح، التخطيط...الخ. ولا يتم ذلك إلا من خلال التنويع في الاستراتيجيات التعليمية المتبعة.

4.2 الوسائل التعليمية:

يعرفها أحمد حساني بأنها«كل وسيلة تتدخل لمساعدة المعلم في تحقيق الأغراض التعليمية والبيداغوجية أثناء تعامله المباشر مع مادته من جهة، ومع المتعلم من جهة أخرى»[2] بهدف تحسين كفاءة التعليم.

وبالتالي فإن أهمية الوسائل التعليمية تكمن في تقديم الايضاحات والشروحات المتعلقة بالخطاب التعليمي، والتي يعجز الأستاذ عن ايصالها للمتعلم، وما يزيد من أهمية هذه الوسائل التعليمية تصنيفاتها المختلفة؛ السمعية منها والبصرية والسمعية البصرية، لذا ينبغي على الأستاذ الاستعانة بها أثناء العملية التعليمية التواصلية، وقبل ذلك عليه أن يتعرف على أصولها وفصولها، ويتقن استعمالها استعمالا يثمر بنتائج إيجابية، ويحقق الأهداف التعليمية المرجوة من المادة التعليمية.

5.2 المناهج التعليمية:

تقوم على عاتق الأستاذ مهمة تبليغ المعارف التعليمية للمتعلم وفق المنهج (المتكون من نظريات وإجراءات عملية) المناسب للعرض، والمبني«على أساس التدرج الوظيفي التواصلي، بحيث لا يصبح السؤال: ماهي القواعد اللغوية التي ينبغي تعليمها للتلاميذ؟ وإنما يصبح السؤال: ماهي الوظائف اللغوية التي ينبغي تعليمها للتلاميذ حتى يتمكنوا من استخدام اللغة في الحياة؟»[3]استخداما صحيحا ينم عن فهمهم واستيعابهم لمختلف المفاهيم المعرفية، وعن

---

[1] رافعي عبد الله، تعليم اللغة العربية من الأهداف إلى الكفاءات، مجلة الأفق في اللغة والأدب، العدد1، غليزان، 2012م، ص:12.

[2] أحمد حساني، دراسات في اللسانيات التطبيقية-حقل تعليمية اللغات-، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2000م، ص:152.

[3] لطفي بوقربة، محاضرات في اللسانيات التطبيقية، جامعة بشار، ص:34.

إدراكهم لكيفيات التدرج في تحصيل المادة المعرفية التي يقدمها الأستاذ في صورة استعمالية مفهومة.

6.2 طرائق التدريس:

إن موضوع طرائق التدريس في الدراسات الحديثة في استفاضة دائمة: موضوعا، ومفهوما، فقد ساهم مستخدمُها(الأستاذ) بشكل فعال في تحديد آلية عملها، ولها تعريفات عديدة، سنقتصر على تعريف محدد.

تعرف طرائق التدريس على أنها منظومة من منظومات الاستراتيجيات التعليمية، وهي كل ما يتعلق بتوصيل المادة للمتعلمين من قبل الأستاذ لتحقيق أهداف محددة، ويشمل ذلك كل الوسائل التي يستخدمها الأستاذ لضبط الفصل وإدارته، كما تعمل الطرائق على إثارة دافعية المتعلمين لاستقبال المعلومات والأفكار والمفاهيم[1] المتعلقة بالمادة المدرسة، من خلال قيام الأستاذ بمجموعة من الخطوات والإجراءات التنفيذية وتقويمها لتحقيق أهداف تعليمية محددة.

إن للطرائق التعليمية المحدّدة في: المرتكزات العلمية، فلسفة اللغة، ونظريات تعلمها والأبعاد الاجتماعية التواصلية للغة والأبعاد النفسية، وطبيعة المتعلمين(الفروق الفردية...)والأبعاد الثقافية وغيرها [2]، دوراً في مساعدة الأستاذ على تبسيط الخطاب لمتعلميه، لأنها تراعي ما جاء به علم اللغة الاجتماعي(التشارك الاجتماعي)، وعلم النفس، وعلم التربية، وغيرها من العلوم التي تهدف إلى إكساب المتعلم القدرة على التواصل في مختلف المواقف الحياتية.

وبما أن الأستاذ يلعب دورا كبيرا في العملية التعليمية، فإنه ينبغي عليه أن يستعين بمجموعة متنوعة من الطرائق المناسبة لتوصيل المعلومات للمتعلمين، لمساعدتهم على فهم واستيعاب مضامين الخطاب التعليمي، ولتحقيق الأهداف المرجوة من البرنامج التعليمي، لأن اكتفاءه بالمحاضرة التقليدية كطريقة تدريسية يتطلب منه التحلي بالصفات التالية: شخصية مؤثرة ونبرات صوت قوية، وافتقاره لهذه الصفات أثناء إلقاء المحاضرة يؤثر على نجاح فعل التعلم.

3. الطرائق التدريسية الفعّالة:

توجد العديد من الطرائق التدريسية، لكننا سنقتصر على بعضها المنتشر بكثرة في الأوساط التعليمية.

---

[1] محمد علام أحمد، طرائق التدريس الحديثة ودورها في رفع كفاية المعلم الأدائية، مجلة دراسات تربوية، العدد6، أكتوبر 2017م-1439هـ. ص:119.

[2] حسنى عبد البارى عصر، الإتجاهات الحديثة لتدريس اللغة العربية في المرحلتين: الإعدادية والثانوية، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية، 2000م، ص:112. بتصرف



1.3 طريقة المحاضرة: إن المحاضرة التقليدية« طريقة يتولى فيها المدرس عرض المعلومات في عبارات متسلسلة، مرتبة مبوبة بأسلوب شائق جذاب»[1]، حيث يقوم الأستاذ بالإلقاء المباشر أو التلقين لعناصر المحاضرة بكل تفاصيلها مع ذكر الملاحظات، التعليقات الجانبية...الخ، وقد يلجأ أحيانا إلى شرح المفاهيم العلمية على السبورة، فبساطة وسهولة واقتصادية هذه الطريقة، ولدت متعلم سبلي؛ يحفظ ما يتلقاه من الأستاذ ثم يجتره في الامتحانات، لكن بالرغم من أن المحاضرة تعد من أقدم الطرق التدريسية ملائمة لتوصيل أكبر قدر ممكن من المعلومات للطلاب، إلا أنه يمكننا أن نعدل في كيفية عرض الأستاذ لها عبر تطعيمها ببعض الأسئلة والمناقشات التي تشجع المتعلمين على أكثر من مجرد التذكر.

2.3 طريقة الأسئلة:

تتمثل هذه الطريقة في «إلقاء مجموعة من الأسئلة المتسلسلة المترابطة على الطلاب بحيث نوصل عقولهم إلى المعلومات الجديدة بعد أن نوسع آفاقهم ونجعلهم يكتشفون نقصهم أو خطأهم بأنفسهم»[2]، ويتم ذلك من خلال استدراجهم إلى المعلومة الصائبة، سواءً من المجهول إلى المعلوم، أو بتصحيح معلوماتهم السابقة، وبذلك يتحصل المتعلمين على المعلومات بأنفسهم.

ومنه فإن كفاية الأستاذ تظهر في كيفية صوغه للأسئلة[3]التي تثير في المتعلمين رغبة المشاركة في الحوار، وتظهر أيضا في قدرته على معرفة مقدار المعلومات المكتسبة عند المتعلمين المتعلقة بالدرس لاكتشاف ما في أذهانهم من تساؤلات وأفكار.

3.3 طريقة المناقشة:

تعتبر هذه الطريقة «السبيل إلى تحسين عقول ومدارك الطلبة، فهي التي ينظرُ مستخدمها إلى المتعلم باعتبار أنه الغاية من التعليم لا مادة الدرس التي كان السابقون يعتبرونها هي الغاية من التعليم»[4]. إن هذا النوع من الطرائق يشجع المتعلمين على المشاركة في المناقشة، ويحث-خاصة المتعلمين الخجولين- على مواصلة الكلام ويساعدهم على الاندماج في التفكير الجماعي التعاوني، كما أن سير طريقة المناقشة نحو الأهداف التعليمية المسطرة يتطلب من الأستاذ إلقاء الأسئلة التي تثير تفكير المتعلمين وتنمي فيهم روح المسؤولية الجماعية، لذلك ينبغي عليه أن يحرص على مشاركة الجميع في المناقشة، ويُعلم المتعلمين-مسبقا-بالموضوع المراد معالجته لكي يستعدوا معرفيا وفكريا.

---

[1] عبد اللطيف بن حسين فرج، طرق التدريس في القرن الواحد والعشرين، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2005م-1426هـ، ص:92 .

[2] عبد اللطيف بن حسين فرج، المرجع نفسه، ص:96.

[3] ينظر: توفيق أحمد مرعي ومحمد محمود الحيلة، طرائق التدريس العامة، دار المسيرة، الأردن، 1423هـ-2002م، ص: 65.

[4] عبد اللطيف بن حسين فرج، طرق التدريس في القرن الواحد والعشرين، المرجع السابق، ص:87-88.

4.3 طريقة التعلم التعاوني: يعتبر العمل الجماعي للفريق مهمًا لتحسين العمليات، وتشجيع هذا النوع يزيد من التعلم عمقًا لأنه من بين «أحد الأساليب التعليمية الهادفة لتنمية التحصيل الأكاديمي المعزز لشخصية الفرد من خلال الجماعة التي ينتمي اليها، حيث ينبغي أن تتكون المجموعة من 2-6 أفراد أو من 3-5، كما أن للجماعة اهداف تسعى إلى تحقيقها من خلال ما يوكل لها من مهام تعليمية»[1]، حيث يطبق كل فرد من أفراد المجموعة ما وكّل إليه من مهام في شكل عمل جماعي منظم.

كما أن تحقيق الأهداف المرجوة من التعليم التعاوني أي تحقيق التحصيل المعرفي المأمول يتطلب من أعضاء المجموعة اتخاذ قرارات مشتركة أثناء المناقشة الجماعية لمساعدة بعضهم البعض بالمعلومات المختلفة، بغية تعزيز قدرة كل المتعلم على فهم ما يتم مناقشته من محتوى معرفي. أما بالنسبة للتقييم الذي يضعه الأستاذ، فهو تقييم جماعي، وليس فردي، أي تقييم عمل المجموعة ككل بغية التعرف على وضعها مقارنة بالأهداف المرجوة.

5.3 طريقة التفاعل الصفي:

هي طريقة تهتم «بكيفية الحصول على المعلومات أكثر من اهتمامها باستقبال المعلومات وحفظها وتسميعها، وهذه التفاعلات الصفية تحث الطالب على إثارة بعض التساؤلات والفرضيات وتدعوه إلى المقارنة (...) والتأكد من الشواهد ودقتها، وإثارة أسئلة مفيدة والمشاركة في الاجابة على التساؤلات المطروحة» [2] في مختلف الوضعيات التعليمية التعلمية التي تثير فيهم الدافعية للتعلم الفعّال، ولهذه الطريقة الأثر البعيد المدى في تكوين شخصية المتعلم.

6.3 طريقة حل المشكلات:

تعد من الطرائق التعليمية الشائعة«ويتم التركيز عليها في تدريس العلوم، وذلك لمساعدة الطلبة على إيجاد الحلول(للمواقف المشكلة)بأنفسهم انطلاقاً من مبدأ هذه الطريقة التي تهدف إلى تشجيع الطلبة على البحث والتنقيب والتساؤل والتجريب الذي يمثل قمة النشاط العلمي الذي يقوم بع العلماء. وعليه، يصبح الغرض الأساسي من طريقة حل المشكلات، هو مساعدة الطلبة على إيجاد الأشياء بأنفسهم ولأنفسهم عن طريق القراءة العلمية، وتوجيه الأسئلة وعرض المواقف(المشكلة) والوصول إلى حلها»[3]، بغية تنمية العديد من المهارات في المتعلمين، كما أن دور الأستاذ فيها ينحصر فقط في اختيار المشكلة وتقديمها للمتعلمين اللذين يقومون بجمع البيانات لحلها وبوضع الفرضيات واختبار صحتها، ويقوم الأستاذ بتقديم الارشادات والتوجيهات لهم

[1] عبد اللطيف بن حسين فرج، المرجع نفسه، ص: 27.

[2] سلمى الصعيدي، المدرسة الذكية مدرسة القرن الحادي والعشرين، دار فرحة للنشر والتوزيع، المنيا، 2005م، ص: 167.

[3] عبد اللطيف بن حسين فرج، طرق التدريس في القرن الواحد والعشرين، المرجع السابق، ص: 125.

للوصول للحلول الصحيحة، وبالتالي تهدف هذه الطريقة إلى إثارة انتباههم وتوجيه فكرهم نحو مشكلة معينة بغية ايجاد حلول لها، عن طريق تفتيتها إلى عناصر، ثم دراسة كل عنصر على حدا.

7.3 طريقة المناظرة: يقوم فيها الأستاذ بتكوين فريقين من المتعلمين، يطرح عليهما موضوعا يتضمن وجهتيّ نظر، ولكل فريق وجهة نظر معينة، فيجلسان على طاولة المناظرة التي يديرها الأستاذ ويتحاوران[1] فيما بينهم، وفي نهاية المناظرة تتاح الفرصة للمتعلمين لإبداء آراءهم ومناقشتها مع بعضهم البعض، والجميل في هذه الطريقة هو نوعية القضايا المطروحة للمعالجة، هي قضايا تمسهم كأفراد في المجتمع قبل كل شيء، حيث تكسبهم هذه الطريقة القدرة على احترام وجهات النظر المغايرة لآرائهم الشخصية، كما تعلمهم كيفية التعبير والتفكير المنطقي والحجة في الاقناع.

4. اسهامات الطرائق التدريسية في تبليغ الخطاب التعليمي للطلاب: لقد استفاد المجال التعليمي من الطرائق التدريسية في إثراء التعليم، كما استفاد سابقا من إفرازات الإصلاحات التي مست الدراسات اللسانية، والنفسية والتربوية والاجتماعية، والتي ركزت على أنّ التعليم لا يقوم على تعليم المعارف دون الممارسة الميدانية(الممارسة في الواقع)، التي تسمح للمتعلم بالتعرف على دلالات المعارف المدّرسة في مجال استخدامها، فاستغلال المجال التعليمي للجهود العلمية والتي تتمحور حول:النظام اللغوي، وكيفيات استعمال المعارف التعليمية في مختلف المواقف الحياتية، مكّنته من رصد الأخطار التي تهدد العملية التعليمية، كما وجهت اهتمامه نحو القضايا المرتبطة بعمليات فهم كيفية امتلاك الأستاذ لآليات شرح وتبسيط الخطاب التعليمي للمتعلم أثناء عملية التدريس.

وينبغي أن نشير في هذا الصدد إلى أن النجاح الذي حققته الطرائق التعليمية في مختلف العمليات التواصلية، جعلها مركز استقطاب بلا منازع من حيث الدراسة والبحث، «والمجال التعليمي هو مجال تواصلي بالدرجة الأولى، فقد فرض التقدم العلمي على مبرمجي مناهج التعليم جعل الطرائق التدريسية ضرورة ملحة، يجب أن يوليها الأساتذة قدرا من الاهتمام، كونها تساعد الطالب للوصول إلى فهم المعنى الكلي»[2]، كما أنها تقدم تفسيرات مقنعة لوظيفة المعارف المدّرسة، وتركز على الطرائق الأدائية الواجب اعتمادها من قبل الأستاذة أثناء تدريس الخطابات التعليمية، بغية إعطاء المعارف دلالة استعمالية.

كما ساعدت الطرائق التدريسية الأستاذ على الطرح الصحيح للتساؤلات المتعلقة بموضوع الدرس؛ بدءاً بإثارة المعارف السابقة المكتسبة وربطها بالمعارف المسطرة في الدرس الحالي، التي

---

(1) حسنى عبد البارى عصر، الإتجاهات الحديثة لتدريس اللغة العربية في المرحلتين: الإعدادية والثانوية، المرجع السابق، ص: 147-148. بتصرف

(19)أحمد حساني،دراسات في اللسانيات التطبيقية-حقل تعليمية اللغات-،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009م، ص:130.بتصرف

تبعث في المتعلم الرغبة في توجيه الأسئلة، وتسجيل المعلومات، وتبادل الأفكار، والتعبير عن مشاعره بكل أريحية، وبعبارة أخرى جعل المبادرة في زمامه، لأن مثل هذه المواقف التعليمية تنمي لديه الملكة اللغوية والتواصلية كونها تقوم على مبدأ الاستعمال والممارسة لا الحفظ الآلي.

ولعل أبرز ما حققته الطرائق التعليمية هو مساهمتها في تبليغ الخطابات المتعددة السياقات، التي تفرض على الأستاذ أطراً معينة لابد أن يستجيب لها، مثالا على ذلك: إن كان هدفه(الاستاذ) الإقناع فإنّه يختار من الطرائق التعليمية ما يبلّغه مراده؛ وإن كان هدفه السيطرة مثلاً، فإنّه يعتمد إلى الطرائق التي تكفل تحقيقها. وتنعكس هذه العوامل بشتى ضروبها في شكل الخطاب، وتصبح عنصراً فعّالاً في تحقيق الخطاب لنتائج ايجابية.

كما تلعب الطرائق التعليمية دورا كبيرا في تيسير الخطاب التعليمي وتبليغه؛ فهي تساعد المتعلم على معالجة المعلومات انطلاقا من المعرفة القبلية أو ما يعرف بالترسبات الفكرية المدركة والمخزنة في الذهن، والتي تحتاج إلى التفعيل والإدماج والتداخل مع المعرفة المقدمة(المكتسبة)في الدرس ليكمل بعضها البعض، فيدركها عقل المتعلم في صورة متسلسلة ومترابطة.

وتظهر أهمية الطرائق التعليمية أكثر في امتلاك المتعلم رصيدا من الكفايات المعرفية والتواصلية والاستراتيجية...الخ، التي تمكنه من التواصل مع الاخرين، وتؤهله لطرح ومعالجة القضايا اللغوية والمعرفية والدفاع عن آرائه في معترك الحياة بالبيان والحجة.

لقد أحدثت الطرائق التعليمية -إذن- الأثر الأكبر في العملية التعليمية، نظرا لما تقدمه من حلول عملية في معالجة المشكلات المعرفية التي تواجه المتعلم، حيث أنها تعين بمبادئها الإجرائية بشكل كبير في تجاوز الأستاذ «للتعليم التلقيني الذي يهدف إلى ملء عقل الطالب بالمعارف كي يخزنها في الذاكرة ويستثمرها وقت الامتحانات»[1]، وبالتالي اكسابه كفايات تواصلية ترفع من مستوى أدائه المعرفي.

5. خاتمة:

توصلنا من خلال البحث الذي أنجزناه إلى النقاط التالية: لم يعد الأستاذ ملقيا والمتعلم متلقيا، بل أصبحت العملية التعليمية التعلّمية التربوية تعتمد على المشاركة، والتعبير والتفاعل بين أطرافها، وهذا يستدعي تطبيق الأستاذ للطرائق الفعالة بغية تنمية الدافعية عند المتعلم للتفكير والبحث عن حلول مناسبة للإشكاليات التي يعرضها عليهم في مختلف الأنشطة التعليمية، حيث يكتسب المتعلم على إثرها قدرات تواصلية تتمثل في:

- قدرة على التواصل والاندماج والتكيف مع أفراد المجتمع.
- كفايات لغوية، تواصلية، نفسية...الخ تعينه على التواصل مع زملائه في الحصة التعليمية.

---

[1] عبد الخالق رشيد، أثر طبيعة اللغة العربية وطرق تعليمها في عملية التواصل التعليمي، مجلة الموروث، العدد3،جانفي2014م، ص:115.بتصرف.

وهكذا فإن المتعلم الذي لا يحسن استعمال زاده المعرفي، ولا توظيفه في مختلف الوضعيات التعلمية والقضايا التي تهمه وتلبي حاجاته يخلق له فجوة معرفية بينه وبين لغته، وبالتالي يفقد القدرة على التعبير عن ذاته وعلى إظهار قدراته وإمكاناته الذهنية في مختلف المواقف والمجالات، ومن هنا وجب الاهتمام بكيفية اكساب المتعلم القدرة على فهم واشتقاق المعارف وتخزينها، ثم استحضاره عند الحاجة في عملية التعليم والتعلم، قصد إنتاج خطابات معرفية جديدة في مختلف السياقات التواصلية.

قائمة المراجع:

المؤلفات:

1/ أحمد حساني، دراسات في اللسانيات التطبيقية-حقل تعليمية اللغات-، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2000م.

2/ أنطوان صياح، تعليمية اللغة العربية، دار النهضة، بيروت، 2006م، ج1.

3/ أنطوان صياح، تعليمية اللغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 2008م، ج2.

4/ حسنى عبد البارى عصر، الإتجاهات الحديثة لتدريس اللغة العربية في المرحلتين: الإعدادية والثانوية، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية، 2000م.

5/ لطفي بوقربة، محاضرات في اللسانيات التطبيقية، جامعة بشار.

6/ سلمى الصعيدي، المدرسة الذكية مدرسة القرن الحادي والعشرين، دار فرحة، المنيا.

7/ عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجية الخطاب مقاربة تداولية لغوية، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا، ط1، مارس2004م.

8/ عبد اللطيف بن حسين فرج، طرق التدريس في القرن الواحد والعشرين، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2005م-1426ه.

9/ عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغير مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج، أفريقيا الشرق، المغرب،2006م.

10/ توفيق أحمد مرعي ومحمد محمود الحيلة، طرائق التدريس العامة، دار المسيرة، ط1، الأردن، 1432هـ_2002م.

المقالات:

1/ محمد علام أحمد، طرائق التدريس الحديثة ودورها في رفع كفاية المعلم الأدائية، مجلة دراسات تربوية، العدد6، أكتوبر2017م-1439ه.

2/ رافعي عبد الله، تعليم اللغة العربية من الأهداف إلى الكفاءات، مجلة الأفق في اللغة والأدب، العدد1، غليزان، 2012م.

3/ عبد الخالق رشيد، أثر طبيعة اللغة العربية وطرق تعليمها في عملية التواصل التعليمي، مجلة الموروث،العدد3،جانفي2014م.

البناء السردي بين حداثة الرو اية و التمسك بالتاريخ في رو اية رمل المابة لواسيني العرج

(جبورأم الخير – أستاذة محاضرة - جامعة وهران2)

La trame narrative entre la contemporanéité du récit et l'attachement à l'histoire dans le roman « Raml Almaya » de Wassini Laaradj

-Djebbour Oum el kheir- conférencier à l'Université d'Oran2-

البريد الإلكتروني:(lirenora600@yahoo.fr)

الملخص:

رواية رمل الماية لواسيني الأعرج هي رواية الرفض الكلي للتاريخ و لكتابه و اقتراح لبديل عنه بتصوير جديد للأحداث الماضية والحاضرة.

تتداخل في هذا الرواية مختلف الأجناس الأدبية كالشعر و النثر و الحكاية التراثية، بحيث تعود دنيازاد من ألف ليلة وليلة بصورة جديدة و مغايرة و بحكايات عجيبة لتلتقي ورقيا مع البطل البشير الذي يحكي عن سقوط الأندلس و عن أكبر علماء وفلاسفة الأمة العربية والإسلامية و عن قهرهم و تقتيلهم.

رواية رمل الماية عصية الإدراك بعنوانها المركب الذي ينقلنا إلى فضاء تاريخي قصصي يحلق بالقارئ فوق الذاكرة العربية و الإسلامية.

تتلاحم الأحداث ضمن السرد القصصي في رمل الماية بين الواقعي و الخيالي بعيدا عن أسلوب الرواية الكلاسيكية، فالقصص والحكايات التي يعايشها القارئ تتوالد و تتواصل دون نهاية مع تقنية السارد المتعدد الأصوات polyphonie .

Résumé

Le roman *Raml Almaya* de Wassini Laaredj est un récit qui rejette totalement l'écriture de l'Histoire et des historiens, il suggère une alternative visant à le remplacer par une nouvelle stratégie de description des événements passés et présents.

C'est un roman qui se caractérise par une multiplicité de genres étroitement liés; poésie, prose, et tradition orale, de sorte à réhabiliter le personnage de Doniazed des *Mille et une nuits* qui revient avec une image différente à partir de récits merveilleux et où elle rencontre le héros Al-Bashir qui à son tour relate l'histoire de la chute de l'Andalousie et l'oppression des plus grands savants et philosophes arabo-musulmans.

Ce roman, captive d'emblée son lecteur par son titre complexe lui permettant de voyager à travers la narration historique et le renvoyant, une fois de plus aux imaginaires arabo-musulmans.

Les événements se succèdent dans une trame narrative et un style nouveau qui s'écarte du classique mêlant le factuel au fictif, il rend compte la coexistence des faits et du lecteur, usant aussi de la technique de la pluralité des voix narratives ; la polyphonie.

رواية رمل الماية رواية جد طويلة، وصلت إلى حدود أربعمائة و ثمان و أربعين 448 صفحة. و هي من الروايات التي تحتاج أن تُقرأ أكثر من مرة، فالقراءة الثانية تجعل النص بسيطا و تزيل عنه التعقيدات السابقة.

الأكيد أن النص أقرب إلى الرواية الجديدة أو رواية الفوضى المنظمة. و قد جعلها الروائي تنفجر بالرمز والإسقاط، إذ نستشعر طوال الوقت أنها تتحدث عن الجزائر دون أن يشار لهذا البلد باسمه ولو لمرة واحدة.[1] لقد لامس الكاتب في الفترة التي كتب فيها هذه الرواية خطورة المرحلة التي تعيشها الجزائر. فصدور العمل كان في السنوات الأولى للعشرية السوداء(سنة 1993). و لهذا فإنها رواية الاعتراض الكلي والرفض الشامل، رفض للتاريخ المزيف و رفض للفساد الذي يتقوى بالصمت، واعتراض على قمع الأفكار وانعدام العدالة والحرية. يطرح نص العمل فكرة حتمية مواجهة الشر والفساد، لأن الحل الوحيد للخروج من متاهة الضياع الحياتي يكمن في المواجهة لا غير. ففي متن الرواية، يلوم السارد الطبري الذي يمثل الخطاب التاريخي، كنموذج للوراقين المشاركين في مهزلة التاريخ العربي. يقول : " نجرت قلمك القصبي تماما كما يفعل معظم وراقي الدواوين. كتبت و أنت تضع كيس النقود في جيبك." [2] هذا العمل كذلك محاولة بحث عن وطن حقيقي يحتوينا جميعا دون استثناء، يعلن السارد على لسان أحد الشيوخ الفارين من

---

[1]) واسيني الأعرج ' رمل الماية،الطبعة الأولى 2015 ورد للطباعة و النشر و التوزيع ، سوريا.

يتم التلميح إلى الجزائر في الصفحات التالية:(ص 114- 115 لأن في جملكية نوميدا- أمدوكال أصبح بإمكان الجبان أن يقتل أكبر شجاع بكاتم الصوت بكل برودة دم، و الشارع يتأمل المشهد بسلبية ليعود إلى حركيته الاعتيادية و كان شيئا لم يكن.) (ص 119- القوانين التي سنها حكيم جملكية نوميدا – أمدو كال تقضي بعدم اجتماع شخصين أو أكثر في مكان واحد إلا عند الضرورات القصوى التي تقتضي وجود رخصة تسحب من القسم العسكري في البلدية، أو في السواق حين يضطر الناس إلى التعامل مع بعضهم بعضا، ...) (ص121 – يسيعون البلاد و يسرقونها من قلوبنا و بعدها يقيمون حفلا وطنيا على شرف غبائنا...) (ص141 – نحن في زمن يا سيدي الحمار اصبح حاكما، و الخياط قاضيا، و السباك أصبح مشرفا على تصريف الأموال و الأمي الجاهل حكيما . و القاضي الحقيقي وضع تحت الرض و دفن حيا لأنه قال إن النجوم خلقت لتضيء الدنيا، و يغادر الناس أماكنهم، و تظل هي ثابتة. لم يفهم احد كلامه، ظنوه ساحرا، فقتلوه.)

[2]) واسيني لعرج، رمل الماية،ص 24.

الأندلس و الذي فضل أن ينتحر في البحر لأنه فقد أرضا تحتويه : "المدينة التي لا تحميك، و لا تملك حق حمايتها، ليست لك."[1]

و نجد الروائي استهل عمله الإبداعي بأبيات شعرية تنبض ألما و حزنا و اغترابا للشاعر " سان جون بيرس" [2] منارات:

ضيقة هي المراكب..

ضيق سريرنا.

ليدخل البحر من النوافذ.

للبحر وحده سنقول،

كم كنا غرباء في أعياد المدينة."[3]

و بالعودة إلى البداية الفعلية لهذا النص ، سنجد واسيني الأعرج يفتتحها على نحو التبست فيه الصورة بالكامل، و أصبح الفرق بين الواقعي و اللا واقعي منعدما لندخل في نطاق المجال العجائبي والغرائبي عن سبق إصرار. فكانت بشخصية دنيازاد التي حكت ما خبأته شهرزاد عن الملك شهريار بن المقتدر، إذن استأنفت دنيازد حكاية فاطمة العرة حيث توقفت شقيقتها،في ألف ليلة وليلة، ثم انتقلت مباشرة لتحكي عن شخص غريب و بعيد عن المألوف، يسافر عبر الزمن (دفنت دنيازاد آخر الابتسامات في قلبها ثم انسحبت باتجاه الفراغ الذي كان يملأ القلب والذاكرة.) [4] ضمن أحكامه الأولى خلص السارد إلى أن حكايات شهرزاد كذب واختراع خيالي، ففي واقع تاريخنا، حكايات حقيقية كثيرة كان ينبغي أن تجد مكانها ضمن ما حكت شهرزاد و ما جاء في ألف ليلة وليلة و لهذا مدد في الاحتمال الخيالي بإقحام قصة سقوط الأندلس و قصتنا نحن في الجزائر تلميحا طبعا.[5]

إن العنوان يقارب الكلمة بما تحمله هذه الأخيرة من دلالة محددة، فهو في تعريف عديد الدارسين أشبه بالعلامة النصية التي تنشد فضح المعالم المجهولة التي تنتظرنا في النص، بل هو يؤسس لجو من الألفة، يستأنس بها القارئ في انتظار رحلة الغوص إلى عوالم النص السردي.[6]

بل إن شهرة الكثير من المؤلفات تفسر بتميز العنوان و قوة مفعوله الخالدة ، فعلى سبيل المثال، لا الحصر، نجد أن عنوان رواية البؤساء لفكتور هوجو تجاوز الآفاق شهرة و صيتا و

---

[1]) المرجع نفسه، ص 90.

[2]) سان جون بيرش ، شاعر و ديبلوماسي فرنسي ولد سنة 1887 و توفي 1975، من اهم الشعراء الفرنسيين في القرن العشرين، تتميز أعماله بطابعها الملحمي و نظرتها الكونية.حاز جائزة نوبل في الأدب سنة 1960

[3]) واسيني العرج، رمل الماية، ص5.

[4]) المرجع نفسه ، ص7.

[5]) ينظر المرجع نفسه ص 37.

[6]) عبد المالك اشهبوني، العنوان في الرواية العربية، الطبعة الأولى 2011، محاكاة للدراسات و النشر و التوزيع، ص14.

أضحى يُربط مباشرة بالروائي الفرنسي، و بالمرحلة التي عاشها هذا الكاتب في بلده و لهذا يكفي أحيانا أن يسمع القارئ العنوان ليستحضر اسم المؤلف ، وكأنهما شيء واحد و لهذا نذكر من الأعمال الجزائرية "رواية الحريق لمحمد ديب" إذ شكل هذا النص علامة فارقة في الأدب الجزائري بعنوانه و مضمونه في آن واحد.

و ضمن التعريفات العديدة التي استوقفتنا حول هذه العتبة، يعرف " ليو هوك" العنوان بكونه:" مجموعة العلاقات اللسانية التي يمكن أن ترسم على النص ما، من أجل تعينه و كذا الإشارة إلى محتواه العام، وأيضا إلى جذب القارئ."[1] أما " شارل غريفل" فقد اعتبر العنوان نصا مصغرا، يسعى إلى فضح سر الملفوظ الروائي، و إعادة إنتاجه لفائدة الرواية intérêt romanesque ". ذلك أن العنوان يمهد و الرواية تفصل... كما حدد غريفل للعنوان مجموعة من الوظائف هي التسمية، التعيين والإشهار.[2]

أما جيرار جينت G . Genette فاختصر وظائف العنوان في العناصر التالية (التعيينية ، الوصفية، والاتحادية و الإغرائية .[3] والوظائف نفسها تقريبا تحدث عنها كولدنشتين J p (Goldenstein) و رولان بارث Barth.[4]

و بذلك فقد أضحى العنوان في الرواية الجديدة، أشبه بنص مصغر يجانب النص الروائي الذي يعلن عنه ولهذا فهو يؤول بصورة أوسع بل تتعدد قراءاته و مدلولاته. وقد وقف عديد الدارسين على هذه الخاصية أو الصورة الجديدة للعنوان الحداثي، الذي انتقل من كونه عنوانا مفتاحا Titre clé " إلى شكله الرمزي والمفتوح على احتمالات عديدة.[5]

و إذا كان العنوان كما ذكر الناقد " مورشانج" يمثل حلقة التعارف الأولى بيننا و بين النص،[6] إلا أنه في نصنا هذا بدا غامضا و صعب الإدراك و لم يمهد لنا كقراء بموضوع النص الإبداعي المقترح، ففي اللحظة التي اصطدمنا فيها بالعنوان، كنا نجهل عن هذه العوالم الخيالية و من هنا فهو لم يُضف شيئا كبيرا.

جاء عنوان رواية واسيني الأعرج في صيغتين الأولى رئيسية و مركبة" رمل الماية " رسمت بخط سميك، والثانية تحتية و مركبة و لكنها أطول من الأولى، كتبت بخط رقيق " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" تحيل مباشرة إلى قصص ألف ليلة و ليلة. و هو عنوان مشوق يدفع القارئ

---

[1])Leo, Hoek, La marque du titre, dispositifs sémantique textuelle, Monton, paris, la have 1981, p17.

[2] Charles Grivel, production de l'intérêt romanesque, Mouton, Paris, La Haye 1972, p 169- 170.

[3]) G Genette, poétique, ed SEUIL . PARIS 1987 , P8.

[4]) عبد المالك اشهبوني، العنوان في الرواية العربية، الطبعة الأولى، 2011، محاكاة للدراسات و النشر و التوزيع، ص 19.

[5]) ينظر عبد المالك اشهبوني، العنوان في الرواية العربية، الطبعة الأولى، 2011، محاكاة للدراسات و النشر والتوزيع، ص 70.

[6]) Jean- louis Morchange, Incipit narratives, in « poétique » n^{0} 104, 1995, p395.

إلى أن يتساءل أولا عن مقصودية رمل الماية؟ ثم ثانيا لماذا الليلة السابعة بالذات و ماذا وقع في الليالي الباقية أي بين الليلة الأولى والسابعة؟

و قد ورد العنوان جملة اسمية كما ذكرنا سابقا فغاب الفعل عنهما ليزيد الصياغة قوة دلالية، وتعبيرا عن الثبات في قصديه الاختيار، التي جعلت الجملة تتلاءم مع الهدف الذي من أجله ألف الروائي كتابه.

بعد تصفح الرواية يجد القارئ أنه تم الإشارة إلى العنوان الثاني في الصفحة السابعة ثم العاشرة، " فالليلة السابعة استمرت زمنا لم يستطع تحديده حتى علماء الخط والرمل و لا حتى الذين عرفوا أسرار النجوم والبحار..." و"- لم يصدقوا حين قيل لهم أن الليلة السابعة بعد الألف استمرت أكثر من الزمن الأرضي) لأن القارئ سيكتشف أننا نحياها ."[1]

و لا يتكرر العدد سبعة في الليلة فقط و لكنه يطرح بكثافة في النص الروائي، و قد حاولنا تتبع آثاره لفهم مقصودية النص المكتوب، فوجدناه يتنوع في الأبواب السبعة المقفلة بسبع مفاتيح، التي يقف لحراستها سبعة حراس أشداء بسيوف ثقيلة، جاء في المتن (الكثير من الآتين بعده دقوا الأبواب بعنف شديد لكنها ظلت موصدة بسبعة أبواب و في كل باب سبعة مفاتيح و في كل مفتاح سبعة أقفال وعلى رأس كل قفل سبعة عبيد، و في يد كل عبد سبعة سيوف، و في كل سيف سبعة شقوق و كل شق يزن سبع أرطال.)[2]

نشر السارد العدد سبعة في كل مكان ضمن المتن الروائي، و كأن الحياة داخل المخيال النصي تتأسس على هذا العدد، فالأنجم في السماء سبعة و حكماء المدينة الذين يمثلون ضميرها و عقلها سبعة والبطل البشير اقتيد إلى الكهف من قبل سبعة حراس والقائمة تبقى مفتوحة، لكننا سنكتفي بإدراج هذه النماذج النصية:

- (حكماء المدينة السبعة)[3]
- الأنجم السبعة التي كان يعشقها)[4]
- تذكر البشير أن الذين قادوه إلى الكهف سبعة حراس، ثم طلبوا منه أن يستسلم للنوم.[5]
- في اليوم السابع جاء الملثمون السبعة و أنقذوني)[6]
- الجحيم السابع للإشارة إلى نكبة الأندلس و معاناة أهاليها)[1]

---

[1]) واسيني العرج، رمل الماية ص 10.

[2]) المرجع نفسه، ص 11.

[3]) المرجع نفسه، ص.12

[4]) المرجع نفسه، ص 14.

[5]) ينظر المرجع نفسه، ص 20.

[6]) المرجع نفسه، ص 44.

أما العنوان الأول فتم الإشارة إليه، في مواضيع عديدة كذلك و بمفاهيم متباعدة ، و من يقرأ هذه التسمية لن يفهم الجملة من الوهلة الأولى ، إلا أننا و بعد أن نفرغ من قراءة النص، سنكتشف بعض المسوغات التي جعلت لهذا الاسم الغريب – تركيبيا – ذلك الحضور الواضح طوال أطوار الرواية. فالعنوان الأساسي اشتمل على تفرعات دلالية ثلاثة:

1. أولا : ...رملة بنت رفيعة الغفارية ، أورد السارد هذا الاسم و هو يتحدث عن محنة أبي الذر الغفاري.[2]
2. ثانيا: رمل الماية الأنشودة الأندلسية التي ختمت بها الرواية بعد انتصار البطل و التي تكررت عديد المرات.
3. ثالثا: الرمل الذي غطى الكهف كلية، ذلك الكهف الذي نام فيه البطل ثلاثة قرون.

إن صيغة العنوان في هذه الرواية ككل تنهض على مؤشرين دالين : عوالم الكتابة والمكتوب ثم الفنون و الموسيقى الأندلسية. فمنهما يتشكل الحكي الروائي و تتأسس أنساق الخطاب، فثمة أزمنة تتداخل و تتشابه و رؤى تتعدد و تتوالد و تتقاطع. ففاجعة الليلة السابعة بعد الألف تبدأ بمعاناة الفلاسفة عبر التاريخ الذين يفضحون الحقائق التي لا يرغب في سماعها الحكام.[3]

إذن اشتغل هذا العنوان كدليل مزدوج و مفتوح، و لهذا نجد له أكثر من مدلول وخاصة بعدما ملأه الروائي بأبعاد ترميزية متعددة، و أضفى عليه احتمالات مجازية قربته من الجوانب الجمالية. وقد ألمح "مخائيل ريفاتير Michail Riffaterre " إلى الازدواجية الدلالية للعناوين الشعرية ، فهذه الصيغ المنتقاة تقدم النص و تحيل في نفس الوقت إلى نص آخر و تساعد هذه العملية أن يشير العنوان إلى الموضوع الذي تفسر فيه دلالة القصيدة التي يقدمها، و يزيد النص المتأخر وضوحا من خلال المقارنة، فيكتشف المتلقي التشابه و الاختلاف بين النصين على المستويين السردي والوصفي.[4]

منذ الوهلة الأولى يتبادر إلى الذهن أن هذا العنوان سوف ينقلنا إلى فضاء تاريخي قصصي، فهو يحمل تداعيات الذاكرة العربية الإسلامية، و يتواصل مع التراث انطلاقا من تفاصيل دقيقة، فالنص الروائي هنا يستدعي الموروث العربي الإسلامي حينما تتوفر قوة المخيلة، و هذه ميزة الرواية الجديدة.

---

[1]) المرجع نفسه، ص 49.

[2])المرجع نفسه ، ص 21.

[3]) المرجع نفسه ص15.

[4]) ينظر مخائيل رفاتير، دلائليات الشعر، تر: محمد معتصم، منشورات كلية الاداب و العلوم الانسانية، الرباط ، الطبعة الأولى 1997، ص ص 164-165.

و الملفت للنظر أن واسيني الأعرج يلجأ في عديد نصوصه الروائية إلى استحضار العناوين التحية أو الفرعية، فهذه الخاصية لم تقتصر على هذا النص الذي استوقفنا فقط، بل هو يجد في هذه التقنية سندا و متكأ للعنوان الأصلي، فما خفي في العنوان الرئيسي و عجز عن التعبير عنه يعطيه العنوان الفرعي مجالا أوسع في الفهم والإيضاح، و في هذا يقول كاتبنا:"

لهذا أجد عندي هذه الثنائية في العناوين، رغم أنني في عمقي لا أحبذها، و حاولت في النصوص الأخيرة تقليص هذه الظاهرة و الحد منها لأنني اكتشفت أنها بقدر ما هي مفيدة فهي مركبة و ثقيلة للنص، لان العنوان جعل أولا ليحفظ، فبقدر ما يكون كلمة أو كلمتين يكون ناجحا و يبقى في الذاكرة"[1]

و يعتبر واسيني الأعرج العنوان فرعا أساسيا من أساسيات فواتح النص، و في الوقت ذاته فهو يمتلك يقينا بأنه يبقى قاصرا، لان الكاتب فيه يختزل 300 أو 400 صفحة في كلمة أو كلمتين، فهل هذه الكلمات قادرة على اختزال مدلولات النص و عوالمه فعلا؟ [2]

لقد استمر عنوان " رمل الماية" في التباسه من بداية النص حتى نهايته، فالنص لم يتردد طيلة الرحلة الورقية في استهداف التشويش على تلقي القارئ بإمداده بمعطيات عديدة و بربطه بخيوط متشعبة مع مضمون المكتوب الداخلي، و قد شرح " أمبرتو إيكو" هذا الأمر بقوله: " ينبغي للعنوان أن يشوش الأفكار وليس أن يوحدها ." [3]

من ناحية ثانية، لا يتقاطع العنوان " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" صراحة أو ضمنيا مع صورة الغلاف. فالصورة المنتقاة لغلاف الرواية أشبه ما تكون برسم مبهم وغامض، صورة مرسومة بواسطة تشكيل خطي، تقربنا خطوطه باستمرار التساؤل. فالشكل المصور على لوحة الغلاف و المكرر لمرتين بلونين مختلفين و بأحجام متفاوتة بين كبير و صغير لمجموعة من المحاربين مقسمين إلى فرق ثلاثة. وهذا التحديد يبقى بعيدا عن الدقة، لأن الصورة ككل تقدم لنا في سياق رمزي تلميحي.

يبرز الشكل الداخلي للوحة الغلاف باللون البرتقالي و قد جمع هذا اللون بين طاقة اللون الأحمر و سعادة اللون الأصفر، فيرتبط هذا اللون بالبهجة والحماسة و السعادة، بالإضافة إلى أنه يمثل الإبداع والجذب والنجاح، و التشجيع و التحفيز للقيام بأمر ما. كما أنه يضفي المرح و الطاقة إذا كان مشعا، وعندما يصبح محمرا يكون أكثر إثارة ويستعمل كذلك لجذب الانتباه وهو

---

[1]) واسيني العرج، مع دون كيشوت الرواية الجزائرية" حاوره كمال رياحي في كتاب عمان، حوارات ثقافية في الرواية و النقد و القصة و الفكر و الفلسفة (بدون تاريخ)ص 21.

[2])واسيني العرج، مع دون كيشوت الرواية الجزائرية" حاوره كمال رياحي في كتاب عمان، حوارات ثقافية في الرواية و النقد و القصة و الفكر و الفلسفة (بدون تاريخ)ص 21.

[3]) امبرتو إيكو، اسم الورود ، آليات الكتابة، ترجمة و تقديم عبد الرحمن بوعلي، مجلة نزوى ، العدد الرابع عشر ، ابريل 1998، ص 65.

لون غروب الشمس المشرقة التي تطغي بلونها المبهج بهجة في روح الإنسان ، فيعتبر من الألوان الروحانية التي تساعد على التأمل، ولكونه لون نشيط فهو يستخدم للفت الانتباه و نشر البهجة و يعطي جرعة من الحماس و الدفء الطفولي فهذا ما يفسر اختيار اللون البرتقالي بالتحديد لرواية رمل الماية التي انتهت نهاية مليئة بالأمل و التفاؤل، فالغاية من توظيفه قد تكون للفت انتباه القارئ و تحميسه لاقتناء الكتاب، و الإجابة على الأسئلة التي قد تراود ذهن القارئ بمجرد رؤية واجهة الغلاف و لونه القوي و الساطع الذي يجذب نظر أي متلقي.

كما يجذبنا كذلك وجود اللون الرمادي على باقي الغلاف الذي يعتبر من الألوان الوسطية و المعتدلة والحيادية التي توحي بالغموض والألم و الحزن و الخوف من المجهول و الميل إلى التكتم، مما يدفع كذلك القارئ إلى طرح عدة تساؤلات، فكل الألوان التي وجدت على واجهة الغلاف كانت ألوان داكنة قوية و لها دلالات ملفتة للانتباه.

ويبقى النص مجالا لتعميق هذه الدلالات و التفاعل معها و طرح أسئلة أخرى تساعدنا على الدخول للعوالم السردية للنص واستجلاء خصوصياته. فيعرف " جينت" السرد القصصي كتقديم لحدث أو تتابع لمجموعة من الأحداث الواقعية أو الخيالية، وتتنوع العلاقات بين هذه الأحداث فهي متسلسلة أو متعارضة أو مكررة...، و يتحقق هذا التقديم عن طريق الكلمات و خاصة اللغة المكتوبة، و يعتبر هذا التعريف من التعريفات المتداولة التي تحمل نوعا من الإيجابية و البساطة و البداهة.[1]

و السرد القصصي في " رمل الماية " يطرح أحداث لا نعلم واقعيتها من خيالها و لكن طابعها الأساسي هو التكرار. يبتعد هذا النص عن الشكل الكلاسيكي الذي تعوده القارئ، فلا احترام لتقنيات السرد الروائي المتعارف عليه عالميا، بل و الملفت للنظر أنّ روايته شبيهة جدا برواية نجمة لكاتب ياسين، فالتلاحم بين الخيالي والتاريخي للتعبير عن الواقع يبرز للعيان بمجرد تصفحها، فتاريخ الهزائم العربية تاريخ طويل بل يعيد نفسه بتفاصيل مغايرة، فالقصص و الحكايات تتوالد و تتواصل دون نهاية. يتنقل السارد بين حكاية وأخرى، من تصوير لمأساة سقوط الأندلس و ضياعها نهائيا، إلى معاناة الحلاج و ابن رشد و أبي ذر الغفاري . و هنا يحضرنا ما افترضه دلثاي، إذ من خلال التاريخ يتأتى لنا أن نفهم أنفسنا.[2]

إذن، طرحت البنية السردية لرواية " رمل الماية" بعض قضايا الواقع العربي و الجزائري من منظور ورؤية تاريخية، كما عبرت عن التساؤلات الفكرية لمبدعها " واسيني الأعرج"، تساؤلات عميقة لامست البعد الفلسفي للمجتمع بكامله، كما فضحت الصراعات الأيديولوجية العابرة

---

[1]) ينظر Gerard Genette, Figures 3 , éd Seuil,1972 , p 74.

[2]) ينظر عادل مصطفى، فهم الفهم، مدخل إلى الهيرميوطيقا ، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادمير، منشورات رؤية، ط 1، 2007، ص 119.

للتاريخ و الزمان والفضاء، فبالفعل ساهمت الرواية في عرض أزمة الإنسان العربي و الجزائري وسط فترات سياسية من الفساد المتتابع.

لقد حمل السارد في رواية "رمل الماية" وجهة نظر أو رؤية أيديولوجية مكشوفة، و قد سيّر الهندسة العامة لنصه و جماليته البلاغية التي غلّب فيها اللغة العربية الفصحى على اللهجة الجزائرية و كذا اللغات الأجنبية الأخرى كالإسبانية و الفرنسية. و انطلاقا من ذلك، حاول السارد أن يوهمنا هنا كقراء، أن ما يقدمه في نصه الروائي قد حدث بالفعل ليقنعنا و يمتعنا في الآن نفسه، رغم أن درجة الإمتاع كانت أقل من درجة الإقناع. فالسارد تنوع في نصه بين شخصية البطل البشير و بين شخصيات ثانوية أخرى تبرز حينما يغيب هذا الأخير.

نعم السارد شخصية أساسية تتنوع ملامحها حسب العمل الإبداعي، و هو ينوب عن الكاتب في سرد الحدث القصصي من البداية حتى النهاية مع بعض الاستثناءات، ألا يقال في النقد الروائي أن الأساسي يسجل بين الحرف الأول و الحرف الختامي. إن تنوع السارد كأنا ثانية للكاتب في رواية "رمل الماية " بين شخصية من شخصيات النص و بين الراوي غير الظاهر هو السمة البارزة و الطاغية هنا. فالسارد البطل يلتحم مع الشخصيات الورقية بين الحين و الآخر، فمثلا و هو يتحدث عن أبي ذر الغفاري يتدحرج بين ضمير الغائب و ضمير المتكلم، تاركا القارئ وسط غموض الفكرة الجديدة، فمن المقصود؟ "صرخت (في الحقيقة هو الذي صرخ بأعلى صوته."[1] (لم أسمع (لم يسمع ، هو.)[2]

و تسمى هذا التقنية في النقد بالسارد متعدد الأصوات، و قد وقف "مخائيل باختين" في كتابه "شعرية دوستويفيسكي" وقفة نقدية عند هذا الكاتب الذي كان رائدا في الرواية المتعددة الأصوات polyphonie" ففي أعماله يظهر البطل الذي يبني صوته بطريقة تشبه بناء صوت المؤلف ذات نمط اعتيادي. و الرواية المتعددة الأصوات تشبه الأصوات في الموسيقى، حيث تمتزج العناصر و الشخصيات في تناغم غنائي كأنها وحدة غنائية، و فيها تمنح البطولة للفكرة التي تدور حولها الرواية، و تعتبر الأفكار هي الأبطال التي تحدد بنية العمل الروائي.[3]و من هنا يصف السارد -الذي يتحول إلى البشير- ابن رشد و محنته في الأندلس قائلا :(آه يا فيلسوف الفردوس المفقود. قرطبة سرقوها، فسرقت حلمك الذي رفضه زبانية الموت. قلت الدين دين، و الفلسفة فلسفة، قلتها بأعلى صوتك قبل أن يرموك خارج حدود عشقك و يتركوك وحيدا .....)(إنهم يتهمونك بالزندقة و الإلحاد)[4]

---

[1]) واسيني لعرج، رمل الماية، ص 26.

[2]) واسيني لعرج، رمل الماية، ص39.

[3]) ينظر وادي طه، الرواية السياسية، الشركة المصرية العالمية للنشر، الطبعة الأولى 2003، ص 176.

[4]) واسيني لعرج، رمل الماية، ص 15، 18.

فنحن –يقينا- نعلم أن الروائي واسيني العرج هو صاحب ذلك العالم الخيالي، فهو الذي ينتقي من الأحداث و الشخصيات و الكلمات ما يتلاءم و عالمه الفكري، بل هو يُظهر ذلك اظهارا مباشرا في النص الروائي، ففي الجزء الأخير تذكر الرواية بعنوانها الكامل كعمل محاط بتهديدات مجهولة و يُخلّد اسم " وسيني الأعرج" على صفحاتها. ويسعى السارد في نصه أن يعيد معايشة الماضي بفضل اللغة، وهذه الفكرة طرحها غادمير، الذي اعتقد أنه من العبث أن نعيد الماضي لنعيشه من جديد من غير أن نسلط عليه ثقافتنا الراهنة.[1]

يكتشف قارئ نص " رمل الماية " ملازمة السارد لثنائية أساسية هي الماضي / الحاضر والقديم / الحديث، بصورة فاعلة و حازمة في عالمه السردي، و قد تمكنت هذه الثنائية من أن تعكس تناقضات الواقع المعيشي (واقع الحكم الفاسد) و اللحظات المتغيرة المشكلة للرواية. إذن تبقى العلاقة الغالبة في " رمل الماية" تتأسس على المواجهة والمقابلة :

- البشير ← شهريار بن المقتدر.
- البشير ← قبطان السفينة.
- شهريار ← دنيازاد .
- الأهالي ← شهريار

و تبقى هذه الثنائية بعيدة عن الفهم لكونها تتشابك و تتفاعل فيما بينها نتيجة الصراع التاريخي الذي أفرزها و أفرز معها البحث المتواصل عن الذات و عن الهوية و المصير.

الواضح أن هذه الرواية بعيدة كل البعد عن القالب الكلاسيكي كما أشرنا سابقا، فهي لا تخضع لمنظومة عقلية و ترتيبية، و نجد عديد النقاد حذروا من هذه الخاصة، فها هو " آلان روب قرييه Alain robbe Grillet" يقول عنها:" أن نحسن سرد القصة، يعني أن نستجمع ما نكتب في خطة محكمة تعوّد عليها الناس، أي ما يختزله هؤلاء في مخيلتهم من أفكار لها مرجعة تطابق التطابق في الواقع... فكل تردد بسيط أو عنصر غريب في القصة يعد تهديدا حقيقيا لوصول المعنى. و إذا حدث تناقض في العرض أو لم يستخدم بإحكام فسوف يؤدي هذا إلى توقيف التدفق الروائي الذي يحمل القارئ من العالمين الحقيقي و الخيالي.[2] والتفكك في هذه الرواية ناجم عن طبيعة المرحلة التاريخية، بداية العشرية السوداء كما قلنا سابقا، فالكتابة هنا طغى عليها التكسير والجزئية، و مرجع ذلك أن الأحداث التاريخية كانت قريبة من الكاتب، فالسارد يجهل ما

---

[1]) محمد عياد، في المناهج التأويلية، جامعة صفاقس، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، 2012، ط1، التسفير الفني بصفاقس، ص 86.

[2]) Alain Robbe -Grillet, Pour un nouveau roman,éd de Minuit 1996 p 30.



سوف تؤول إليه الأحداث مستقبلا و لكنه يتنبأ بسقوط جملكية نوميدا و مقتل الحاكم وتحرر الأهالي و عزف النشيد الأندلسي على إيقاع " رمل الماية "في الليلة السابعة. [1]

مما لاشك فيه أن رواية " رمل الماية " كشفت النواحي المظلمة للتاريخ العربي، فهي كعمل إبداعي تأسست على قاعدتين أساسيتين، أو لوحتين، إحداهما أمامية و أخرى خلفية، فاللوحة الأمامية تتحقق عن طريق جعل بعض المضامين النصية في مستوى أول (premier plan) و جعل مضامين أخرى في الظل أي في مستوى ثان أو خلفي (arrière plan). تعرض اللوحة الأولى رحلة البطل البشير الموريسكي من الأندلس إلى الجملكية، فعودته إلى الحياة بعد نوم دام ثلاثة قرون، كانت من أجل تغيير مسار التاريخ بكتابته من جديد و انتزاع الزيف منه و كشف الوراقين الذين حولوا الهزائم إلى انتصارات و من أجل إزالة قانون الفوضى من كل نواحي الحياة(إنه عاد و بعث من القبر ليعيد الرواية إلى مسارها الحقيقي. فالوراقون ابتذلوا أشواقه وحنينه إلى البلاد البعيدة، و بيضوا بنصاعة القلم، الكثير من الوجوه المريضة و دفنوا أنوار الذاكرة تحت الأتربة السوداء و بنوا للسراق قصورا من العاج الغالي و الألفاظ الكاذبة.) (دخل إلى الجملكية ليعيد ترتيب الأشياء التي فقدت نظامها الحقيقي.)[2]

حاول البشير أن يبني حكايته بتجميع الخيوط و بتذكر ماضيه في غرناطة ، كقوال هذه المدينة و حامل لسلاح الكلمة الفاضحة لمؤامرة حكامها، ولكن كما قيل لنا في الصفحة الثالثة عشرة- (كانت ذاكرته تهرب منه مثل حبات الرمل الجافة...) و هنا إشارة إلى الجزء الأول من عنوان الرواية.

يجد البشير نفسه في فضاء واسع يسميه الجملكية و قد وصفه السارد بالنظام الخرافي الذي يجمع بين الجمهورية و الملكية) و في صفحة أخرى، نعت الجملكية بـ(نظام مستجد يجمع بين عراقة النظام الملكي وديمقراطية النظام الجمهوري.)[3]

و تقترح اللوحة الثانية وضعية أهالي الجملكية، فصورة هؤلاء الأهالي ضبابية بعيدة عن الوضوح كغلاف الكتاب، لكنهم يشبهون كثيرا الجزائريين في تفاصيل حياتهم التي أوردها الكاتب في نصه، فهم يقفون عاجزين أمام فساد الحاكم و ظلمه، و لا يملكون الشجاعة لرفع كلمة الحق بل ينتظرون الوافد الجديد "البشير " وعبد الرحمن المجدوب " ليدافعا عنهم، ثم هم يعالجُون بأعشاب يحضرها "عبد الرحمان المجدوب"، أعشاب لكل الأمراض ولكنها لا تنفع و لا تضر.

---

[1]) واسيني لعرج، رمل المابة، ص 433.

[2]) المرجع نفسه، ص 11-16.

[3]) واسيني لعرج، رمل المابة، ص 47.

كما تضم اللوحة الثانية مشاهد مقتطعة من التاريخ العربي، فها هي مصيبة أبي ذر الغفاري معروضة للقارئ، فما عاشه أبو ذر الغفاري هو جزء من الليلة السابعة، وسببها كان وقوفه أمام ضغوطات التجار الذين أفسدوا الدين و الدنيا مع مساندة معاوية و مباركته، فقد دُفنت عائلته في الفيافي جوعا و عطشا لأنه تجرأ على المطالبة بحقوق الفقراء .[1] و رفض التنازل عن مبادئه كما فعل الرسول عليه أفضل الصلاة والسلام، بخطاب مطابق تقريبا، إذ أن بناء الصياغة يشبه ما جاء على لسان الرسول حينما خيره الكفار للتراجع عن حمل الدين الجديد. بل غير محدد هل المقصود منها أبو ذر الغفاري أم البشير). " لو جمعتم البحار كلها، و سيرتم النجوم، و وضعتم ثقل الأرض على هامتي و سرقتم النور من عيوني. لن أتخلى عن ذاكرتي وحنيني إلى الوجوه التي لا ينتهي ألقها و عنفوانها." [2] هو قانون الظلم يتكرر، فكل شجاع قائل للحقيقة يلقى مصير البشير و أبي ذر و ابن رشد.

و الملفت للنظر أن اللوحتين تتقاربان من بعضهما البعض، بل تتدخلان و تتلاحمان، فاللوحة الثانية تزيد الموضوع الروائي قوة و تأثيرا، فهي صورة مكبرة لمعاناة الفرد العربي عبر الزمن و على شمولية المأساة وكليتها.

اعتمد الروائي على شخصيتي " دنيازاد" و شهريار" اللذين ذكرا في ألف ليلة و ليلة، ولكن الاختلاف أن دنيازاد نابت عن أختها " شهرزاد " في سرد الحكايات للملك " شهريار" و رغم ذلك فهما من أبطال منتصف الطريق. إذن غابت شهرزاد و تولت دنيازاد مهمة الحكي و السلطة. و يُصور شهريار في الرواية بأدوات توصيفية جديدة سلبية في مجملها فهو قاتل و مريض نفسي و عاجز عن حماية شرفه و وطنه، فكيف لحاكم أن يحافظ على وطنه و شرف وطنه و هو يقف عاجزا أمام خيانة زوجته بل ويعلم ذلك علم اليقين أنها باعت شرفها بثمن بخس. فما لم يحدث في الحقيقة ناب عنه الخيال من خلال القصة-" كان ...صعبا ومريضا مازوشيا، لا يجد الشهوة و اللذة إلا داخل الدم و لهذا صمم على ذبح نساء المملكة، و جاءت شهرزاد لتوفر له لذة الذبح من خلال الحكاية ... ، كانت كل قصة من قصصها، تنهيها بذبح امرأة و ما شابه"[3]

و لكن ما يستوقفنا هو لا معقولية السرد لأننا نجهل من يحكي و لمن ؟ فهل دنيازاد تحكي عن البشير أم البشير هو سارد حكاياته و حكايات الغير؟ الواضح أن "رمل الماية " هي رواية متعددة الأصوات، يتناوب فيها صوت السارد بين شخصية و أخرى. فالنص يفتقد إلى الانسيابية و التتابع في الأحداث. هذا الأسلوب الذي تعودناه مع الروايات الكلاسيكية الرائدة، فالموجود أمامنا مقاطع إخبارية و تأملية تدعو إلى التفكير والتأمل والربط ثم الإسقاط. فرمل الماية تُشعر القارئ بالنوع

---

[1]) ينظر واسيني لعرج، رمل الماية، ص31-33.

[2])المرجع نفسه، ص 23.

[3]) واسيني لعرج، رمل الماية، ص 37- 38.

الروائي الفكري، فصاحبها لا يبحث إلى إمتاع القارئ بقدر ما يسعى إلى تحريك وعيه و فتح أعينه على حقائق يعلمها الجميع، حقائق مرتبطة بالجانب الأيديولوجي.

و لهذا السبب، استحضر الروائي الموروث الديني كأهل الكهف و سيدنا الخضر، فحملت هذه الشخصيات الدينية حمولة رمزية من الصبر و الحكمة، فبالنسبة لأهل الكهف فقد استعار الكاتب بعض التفاصيل التي تنسب لهؤلاء الفتية، و يتشارك معم فيها البشير، نذكر منها:

- الهروب إلى الكهف ، كملجأ من الأعداء.
- البقاء ثلاثة قرون في ذلك المكان.
- وجود سبعة مرافقين، إضافة إلى الكلب و الراعي.
- العودة إلى الكهف بعد انتهاء المهمة.

إذن البشير الموريسكي في هذه الرواية هو بطل النص السردي، و هو رجل عادي يصارع طواحن الفساد بمواجهته المستميتة و عدم سكوته أمام الظلم و الباطل فهو كشخصية "دونكيشوت"، ينطق بالكلمة الحرة التي يمتنع عنها الجميع، و يفضح حالة الاستسلام و العجز التي طبعت عديد الأشخاص في الجملكية. "قال لي علماء (حكماء) المدينة أن الناس كانوا ينتظرون فقط من يفجر قلوبهم المملوءة بالصدأ و الخوف."[1]

يسافر البطل عبر الزمن بكل سهولة و سلاسة، فالأزمنة تذوب و تختفي ليجد القارئ نفسه أمام مراحل عديدة، إنه ذلك الشجاع الذي لا يكتم الحقيقة و لا يخشى مواجهة الفاسدين. لقد عايش البشير ألم الغربة و ترك وطنه الأندلس.(..في الدنيا مدن أخرى تحبها قلت، و لكن هل ستحبني مثلما أحبتني غرناطة) [2].....غرناطة باعوها بأبخس ثمن؟ لقد أضحت الذكريات المدفونة تعود إلى البشير شظايا دون ترتيب. و لكن المؤكد أن البشير امتلك يقينا أن أهالي الأندلس لم يقاوموا كفاية و استسلموا بسهولة، فالقشتاليون لم يكونوا أقوياء حتى نُهزم و نطرد من تلك الأراضي الخضراء. " كان يمكن أن نقاوم ونحمل الفؤوس و المداري والمناجل و نهدم البيوت الواطئة و ندافع بحجارتها وصخورها و نردم هذا الخوف"[3]

خرج البشير من كهفه بشكل مغاير فقد ابيضت لحيته، ألم ينتقل من زمن إلى زمن آخر و من أرض إلى أرض أخرى لقد تذكر زمنه الأول، زمن البداية التي انتهت فيها الرحلة قبل أن تبدأ. فقد ترك هذا البطل حبه الاسباني مريانة الغجرية و أرض أجداده، هروبا من محاكم التفتيش. و بعد إلقاء القبض عليه، اتُهم بجميع الجرائم التي دونت في الكتب القانونية حينذاك، بالجوسسة و بالكذب و بأنه ساحر و هو من باع غرناطة لملكة قشتالة. (المؤكد أني عندما دخلت الكهف كان

---

[1]) واسيني لعرج، رمل الماية، ص 81.

[2]) واسيني لعرج، رمل الماية، ص54.

[3]) المرجع نفسه ص 54.

اليوم يوم جمعة و السنة 1687. غادرت غرناطة مجبرا، ودعتها بعيوني فقط)[1] ،خرج البشير من الكهف بالجمعة 7/ 7/ 1987." [2] -رقم سبعة مكرر هنا كذلك- يصف البشير هذا الرقم بقوله: "هذا الرقم النحس يتبعني في كل مكان."[3]

كانت المرأة رفيقة البشير أثناء رحلته للبحث عن الحقيقة على لسان الغجرية مريانة " المرأة في بلادنا مثل هذا البحر الواسع. تعطيك بقدر ما تعطيها. تفتح في عينيك المستحيل إذا كنت عظيما. وتبتذل الدنيا من تحت أقدامك إذا كنت تافها."[4]

ففي الأندلس كانت هنالك " مريانة" و في الجملكية " مريوشة، و بين الفتاتين عوالم من التطابق والتلاحم . فكل من مريانة و مريوشة كانتا تتمتعان بشجاعة كبرى مع جمال فائق فهما تتزينان بزهرة الكاسي كما أنهما تحيلان إلى الوطن و الأرض، فحب البشير لهما هو حب لأرضه. حينما يصف البشير حبيبته الأولى الأندلسية مريانة، فكأنه يسترجع مع ذكرياتها روائح الأرض يقول :" كانت جميلة و رائعة على طريقتها. في جسدها شيء من عود النوار، و اللوز المر، و قشور الرمان والصدف البحري، و شيء من الياسمين الذي يملأ حدائق المارية. هذه رائحة ماريانة."[5]

اعتمد واسيني العرج في روايته أسلوب التداعي و تفعيل الوقائع التاريخية، عن طريق الهذيان و أسلوب التجلي، ولذلك طغى الغموض، كما غاب تفعيل العقدة الموجودة، إذ لا يتمكن القارئ من تحديدها، ويبدو أن أسلوب تيار الوعي هو المسيطر هنا و خاصة أثناء حديثه عن الأندلس و بعض العلماء كابن رشد والحلاج، فهو يعود إلى ذكرياته أو ذكرياته هي التي تعود إليه. و لهذا عدت هذه الرواية بشكل عام بعيدة عن الرواية التقليدية، إذ غلب عليها السرد الطويل و الحوارات القصيرة، إضافة إلى استخدام المقاطع الشعرية.

إن الأساليب و التقنيات التي وظفها واسيني الأعرج في رواية " رمل الماية" استفاد فيها من قصص ألف ليلة و ليلة و كذا من الرواية الجديدة و رواية الخيال العلمي. و وسط مشروعه الجديد نجد الكاتب يخادع ذكاء الجميع، ففي هذا الضياع و هذا الهذيان بحث عن سلطة الكلمة الحقيقية و الصحيحة البعيدة عن التزييف و التزوير، كما بحث عن المنقذ للإنسان العربي من سلطة الحاكم الفاسد.

و هناك صلة متينة تربط الرواية الحديثة بالتفكك السردي، فنصوص واسيني الأعرج يميزها التواصل السردي الذي لا يراعي النظام و الترتيب، فمن العبث أن تبحث عن المنطق و العقل فيها، و ترتيب عناصرها. و قد اتبع واسيني الأعرج الزمن الدائري كحال أبرز الروائيين المجددين، و

---

[1]) واسيني لعرج، رمل الماية، ص40.

[2]) المرجع نفسه، ص 57.

[3]) المرجع نفسه، ص 58.

[4]) المرجع نفسه، ص 185.

[5]) المرجع نفسه ، ص 186.



قد يعود ذلك إلى تأثره بالنظرة العربية للزمن، فلقد تتبع الفكر العربي في كل دورة زمنية رجوعا إلى الوراء، بمزج الماضي مع المستقبل في أبدية اللحظة. فالتاريخ يقدم دوما بشكله الحلزوني، و ليس السائر بأحداثه إلى الأمام، فالانتقال من مشهد ذهني إلى مشهد آخر يتحقق دون أن تحدث قطيعة، و ينتقل الفكر بأسلوب سلس على طول حلزوني لا ينتهي، فشهريار بن المقتدر يلتقي البشير الأندلسي في زمن توجد فيه الطائرات والتلفزيون. إذن تقوم هذه الرواية على بناء معماري يتسم بالدائرية، فالرحلة تبدأ من الأندلس بعد سقوطها، و بعد ذلك يتحول هذا البطل الأندلسي بقلم الكاتب إلى مواطن جزائري.

لقد جمع واسيني الأعرج بين الواقعية و الرمزية في الرواية، فلإعادة خلق التاريخ، لا يكفي أن نصف الأحداث بل ينبغي أن نعيد خلقها من جديد، فشهريار لم يعد يستمع حكاياته الليلية من شهرزاد ولكن من أختها دنيازاد أو قطر الندى، ثم يجده القارئ يعود مرة ثانية إلى تقتيل النساء مخالفا النهاية التي تم إقرارها في ألف ليلة و ليلة.

إن نص رمل الماية" يمتلك كل العوالم الافتراضية و يمتلك القدرة على إرجاع الدلالة إلى الواقع، قدرة تفوق الخطاب التوصيفي الواقعي و يستعين في ذلك بالأسطورة و التاريخ. فإذا كانت الأسطورة محاولة لتزييف التاريخ و تحريفه و إضفاء نوع من الضبابية على الجو العام.... فالأسطورة بدرجة ثانية تأتي لمساعدة التاريخ بتحولها إلى عنصر تاريخي.

تجتمع الأزمنة في رواية "رمل الماية" بحاضرها و ماضيها و مستقبلها اجتماعا انصهاريا، فتتداخل اللحظة الآتية مع الذكريات السابقة في تناغم و انسجام، يُسترجع الماضي في لحظة القبض على البشير، فتجد هذه الشخصية نوعا من المواساة بالعودة إلى ذاكرتها، لإبعاد الحاضر نتيجة قسوته. و الاعتماد على الذاكرة لعرض الاسترجاع من التقنيات الناجحة في النص الروائي.

لا تخضع قراءة هذه الرواية لخطة مستقيمة، بل هي تطورية تراجعية، فهي تنتهج وثبة إلى الأمام وأخرى إلى الخلف. فالسارد يوظف الاستباق و يعلن عن الحدث باختصار وبعد ذلك يتم الرجوع إليه بجميع تفاصيله في مراحل لاحقة و هذا أقرب إلى استراتيجية تُتبع لكشف الممنوع أو المحرم بصورة محتشمة ثم يتحمل السارد مسؤوليته بالعودة مرة ثانية و ثالثة. نعم،ثمة استباق لما سوف يحدث في نهاية الرواية من مواجهة تلفزيونية بين الحاكم شهريار و البشير. فما جاء تفصيلا في الرواية قدم ملخصا في هذه الصفحات السابقة فبخصوص نوم البشير ثلاثة قرون و استيقاظه بعد ذلك من قبل راعي غنم تم توظيف الاستباق لأكثر من مرة " فقد وجده راعيا عند بوابة الكهف، فأوهمه انه نام أكثر من ثلاثمائة سنة بالتمام والكمال.."[1]

و يتداخل علم النثر و عالم الشعر في أعمال واسيني الأعرج و منها هذا العمل فمن القصائد المستخدمة نذكر: المقطع الشعري الأول الذي أدرجه الروائي في الصفحة التاسعة عشرة.

[1]) واسيني لعرج، رمل الماية، ص12

المارية، يا المارية

ضيعت عمري أبحث عنك...."[1]

تذكر البشير أغنية كان أخوه يدندنها عن البحر الحامي

"يا موجة ياموّاجة

خذيني في ماك

ما عندي لا دار و لا دوار

راني في حماكْ[2]

اقترحت رواية " رمل المابة " حلا لمهزلة التاريخ العربي المزيف، فقبل الرواية كنا نعتقد أن الآداب والفنون دون قيمة و لا تأثير لهما، و لكننا اكتشفنا أن الحل يكمن فيهما" سيدي عبد الرحمان المجدوب ليس إلا مجنونا لا قيمة له، يلهي الناس عن التفكير في شؤون المدينة و الجملكية، يحكي الأوهام، ويداوي بالأعشاب التي يلتقطها من حديقة الحيوانات الوطنية، و يرقص الثعابين مثل العيساوي و يقسم انه سيقتلها في الأخير."[3] و لكننا اكتشفا أننا تحررنا بفضل دفاعه عن كلمة الحق دون خوف أو طمع، ألا تعتقدون أن ما نبحث عنه موجود أمام أعيننا ، داخل جميع الفنون.

قائمة المصادرو المراجع:

1. واسيني الأعرج ' رمل المابة، الطبعة الأولى 2015 ورد للطباعة و النشر و التوزيع ، سوريا.
2. عادل مصطفى، فهم الفهم، مدخل إلى الهيرميوطيقا ، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادمير، منشورات رؤية، ط 1، 2007
3. عبد المالك اشهبوني، العنوان في الرواية العربية، الطبعة الأولى 2011، محاكاة للدراسات و النشر و التوزيع.
4. محمد عياد، في المناهج التأويلية، جامعة صفاقس، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، 2012، ط1، التسفير الفني بصفاقس.
5. مخائيل رفاتير، دلائليات الشعر، تر: محمد معتصم، منشورات كلية الاداب والعلوم الانسانية، الرباط ، الطبعة الأولى 1997.
6. وادي طه، الرواية السياسية، الشركة المصرية العالمية للنشر، الطبعة الأولى 2003، ص 176.

[1]) المرجع نفسه، ص 19.

[2]) المرجع نفسه، 183.

[3]) المرجع نفسه، ص 307.

المجلات

1. واسيني العرج، مع دون كيشوت الرواية الجزائرية" حاوره كمال رياحي في كتاب عمان، حوارات ثقافية في الرواية و النقد و القصة و الفكر و الفلسفة (بدون تاريخ).
2. واسيني العرج، مع دون كيشوت الرواية الجزائرية" حاوره كمال رياحي في كتاب عمان، حوارات ثقافية في الرواية و النقد و القصة و الفكر و الفلسفة (بدون تاريخ).
3. امبرتو إيكو، اسم الورود ، آليات الكتابة، ترجمة و تقديم عبد الرحمن بوعلي، مجلة نزوى ، العدد الرابع عشر ، ابريل 1998،

1. Charles Grivel, production de l'intérêt romanesque, Mouton, Paris, La Haye 1972
2. PARIS 1987 ..G Genette, poétique, ed SEUIL
3. Gérard Genette, Figures 3 , éd Seuil,1972.
4. Jean- louis Morchange, Incipit narratives, in « poétique » n^{0} 104, 1995.
5. Leo, Hoek, La marque du titre, dispositifs sémantique textuelle, Monton, paris, la have 1981.



النحو العربي بعد القرن الرابع الهجري

د. محفوظ ذهبي - جامعة يحي فارس المدية -
البريد الإلكتروني:mahfoudhdeh@gmil.com

ملخص:

يُبرز هذا البحث المسار الخطير للنحو العربي بداية من القرن الرابع الهجري، وذلك جراء اعتماد النحاة المتأخرين على المنطق في مؤلفتهم، وكذا تحريفهم من لجوهر المفاهيم النحوية التي جاء النحاة الأولون وغير ذلك من التجاوزات التي طالت النحو العربي. ويضاف إلى ذلك تحامل بعض الباحثين المعاصرين المتأثرين بالمناهج والنظريات الغربية على النحو العربي الأصيل ودعوتهم إلى إسقاط مفاهيمه العلمية القيمة.

الكلمات المفتاحية: النحو العربي، المؤلفات النحوية، التراث العربي.

Abstract: This article sheds light on the dangerous course of Arabic grammar startting from the fourth century ah, due to the dependence of grammarians on the logic in their books, in addition to distorting the grammatical concepts and so on. Then came the role of some contemporary scholars who were influenced by western theories and called for abandoning the grammatical concepts brought by the early grammarians.

Key words: Arabic grammar, grammar books, Arab heritage.

مقدمة

بعد تفطن العلماء العرب الأولون إلى الظاهرة اللّحن التي بدأت تنتشر وتستفحل على ألسنة الناطقين جراء اختلاطهم بالأعاجم، خرجوا إلى البوادي وشافهوا العرب الفصحاء الذين بقوا على سليقتهم لبعدهم عن الحواضر، فجمعوا مدونة ضخمة ضمت الكلام العفوي، والأشعار والقصص والأمثال... إلخ، ومن ثمّ قاموا باستقرائها لوضع ضوابط اللغة العربية، فأبدعوا بذلك مفاهيم جديدة تنبئ بمدى عبقريتهم وآراء تُضاهي أحدث ما توصل إليه البحث اللساني الحديث.

وبعد أن أُغلق باب الاجتهاد في نهاية القرن الرابع الهجري ظهر جيل آخر من النحاة عمد إلى تصفح مؤلفات من سبقهم من النحاة أمثال الخليل، وسيبويه والأخفش الأوسط، وأبي علي الفارسي، وابن جني وغيرهم، وحاولوا تقديم رؤية جديدة لضوابط اللغة العربية غير أنّهم لم يوفقوا في ذلك، وجاءت مؤلفاتهم صورة مشوهة ومحرفة لجوهر المفاهيم النحوية الأصيلة فجنوا بأعمالهم تلك على التراث العربي عامة والنحو العربي خاصة.

لذا سنحاول من خلال هذه الورقة البحثية أن نكشف عن تعسف النحاة المتأخرين في حق النحو العربي الأصيل، والذي تواصل مع بعض الباحثين المعاصرين المتأثرين بالنظريات و المناهج الغربية.

1. التراث العربي الأصيل

دعا بعض الباحثين إلى ضرورة التخلص «من النظرة التجزيئية الشائعة والمنتشرة بين الباحثين عن التراث النحوي والبلاغي والأصولي ... والتخلي عن تقسيمه إلى "مناطق" أو "قطاعات" متمايزة؛ قطاع مقبول يستحق الدرس، وآخر مردود لا يستحق الدرس، قطاع حي نربطه بحاضرنا، وآخر ميت نقطع صلاته، لأنها نظرة خالية من القيمة العلمية، وتتخذ مواقف إيديولوجية من التراث في اعتقادهم»[1]، فالتراث العربي وفق هذه النظرة هو على درجة واحدة من القيمة العلمية، وتقسيمه إلى درجات هو تعسف في حقه.

غير أنّ الحقيقة التي فاتت أولئك الباحثين أنّ «... هناك تراثا وتراثا! ... [فـ] التراث العربي في العلوم الإنسانية عامة واللغوية على الخصوص ليس طبقة واحدة من حيث الأصالة[2] والإبداع، ولذا اتجه الحاج صالح إلى إعادة قراءة التراث الأصيل والبحث عن خباياه، لا حبا للقديم في ذاته، ولا محافظة من أجل المحافظة، ولكن وعيا بقيمة المنجز، وبطبيعة الطفرة التلقائية المفاجئة التي أحدثها "سيبويه" وشيوخه وتلاميذه في تاريخ علوم اللسان، والتي أظهرت لنا القديم جديدا والجديد قديما»[3].

وبهذا يتضح أنّ التراث العربي ليس على درجة واحدة من الأصالة والإبداع، فهناك تراث عربي أصيل أبدع أصحابه مفاهيم علمية جديدة، وهناك تراث عربي غابت فيه الأصالة وطغى عليه التقليد والجمود.

ويقصد بالتراث العربي الأصيل ذلك التراث الذي خلفه «... العلماء الأولون الذين عاشوا في زمان الفصاحة اللغوية العفوية وشافهوا فصحاء العرب وقاموا بالتحريات الميدانية الواسعة النطاق للحصول على أكبر مدوّنة لغوية شهدها تاريخ العلوم اللغوية وتمكنوا من ضبط أنجع الطرق التحليلية لوصف المحتوى اللغوي لهذه المدونة. ثم استنباط القوانين النحوية والصرفية

1- محمد صاري، ملامح من الفكر اللساني عند الدكتور عبد الرحمن الحاج صالح "قراءة في بعض النماذج"، مجلة المجمع الجزائري للغة العربية، ع25 السنة الرابعة عشرة، رمضان، 1438هـ، جوان، 2017م، ص. 18.

2- المقصود بالأصالة أن يكون الشيء أو الإنسان مبدعا مهما كان عصره؛ أي أن لا يكون نسخة لغيره بالنسبة إلى الأفكار التي ينتجها، فالأصيل هو من ليس نسخة لغيره مهما كان الزمان، وقد تكون أصالة في زمن قديم وقد تكون أصالة في زماننا هذا. (بشير ابرير، أصالة الخطاب في اللسانيات الخليلية الحديثة، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع07، 2005م، ص. 03)

3- محمد صاري، ملامح من الفكر اللساني عند الدكتور عبد الرحمن الحاج صالح، ص. 18.

البلاغية منها مع تعليل منطقي عجيب لكل ما شذّ عن هذه القوانين، ثم صياغة رياضية لمجموع هذه الأوصاف والتعليلات مما لا يقل قيمة عمّا هو موجود الآن في ميدان العلوم اللسانية»[1].

أما المؤلفات التي ظهرت بعد القرن الرابع الهجري فهي تراث ليس بأصيل، وذلك لأنّ من جاؤوا بعد الرعيل الأول من العلماء «... كانوا عالة عليهم لأنّهم ظهروا في العصور التي دخل فيها الفكر العربي في سُبات يكاد لا ينتهي» [2]. لذا فإنّ «بعضهم ضيق حدود النحو الواسعة، واستبدلوا مفاهيم القدماء الإجرائية النشطة بمفاهيم أخرى جامدة»[3]، «و لابدّ من استثناء بعض العباقرة وكانوا شواذ وغرباء في عصرهم كالرضى الاسترابادي في القرن السادس)» [4]. أما باقي معاصريهم فلم يفهموا ما جاء به سيبويه وغيره مما اضطرهم إلى استبدال مفاهيم وتضييق حدود أخرى.

ولهذا فإنّ التراث الذي ينبغي أن ننظر فيه «هو التراث العلمي اللغوي الأصيل، الذي تركه أولئك العلماء المبدعون الذين عاشوا زمن الفصاحة اللغوية الأولى، وشافهوا فصحاء العرب، وقاموا بالتحريات الواسعة النطاق للحصول على أكبر مدونة لغوية شاهدها تاريخ العلوم اللسانية»[5]، وأبدعوا مفاهيم علمية قيمة دقيقة تختلف صورتها عن تلك التي جاء بها المتأخرون.

هذا وعلى الدارس للتراث العربي أن يبتعد عن الأحكام و المستبقة و «أن يتجرد ... من كل فكرة أو نظرة مُسبقة عندما يحاول أن يفهم مقصود القدامى في نص من نصوصهم، وخصوصا أولئك الذين بعُد عهدهم عنا وحال دون فهمهم عصور الانحطاط الحالكة الطويلة التي أغلق فيها باب الاجتهاد وجمدت فيها الأفكار، بل زاغت عما كانت عليه وصارت أفكارا وتصورات غير تلك التي أبدعها علماؤنا الأولون»[6].

2. منهج النحاة المتأخرين في مؤلفاتهم النحوية

نهج النحاة المتأخرين في مؤلفاتهم نهجا جديدا وتوسلوا بأدوات غير تلك التي استعان بها من قبلهم، فكان ضرر مؤلفاتهم أكثر من نفعها، ومن أبرز مميزات تلك المؤلفات:

1.2. الاعتماد على المنطق

طرح الحاج صالح تساؤلا عن المذهب الذي أساسه نحكم على الكلام بالخطأ، إذ يقول: «يجب الآن أن نتسأل عن هذا الذي يُسميه الناس خطأ ولحنا ما هو؟ وبالنسبة إلى أي مذهب في الكلام وأي أصل يقال إنّه لحن، وعلى أي أساس يحكم على هذه العبارة بأنّها خطأ؟ هذه الأسئلة التي

1- عبد الرحمن الحاج صالح، بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، (2007)، المؤسسة للفنون المطبعية الجزائر، د ط، ج1، ص. 169.

2- نفسه، ص. 169.

3- محمد صاري، ملامح من الفكر اللساني عند الدكتور عبد الرحمن، ص. 17.

4- عبد الرحمن الحاج صالح، بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، ج1، ص. 169.

5- محمد صاري، المرجع السابق، ص. 17.

6- عبد الرحمن الحاج صالح، المرجع السابق، ص. 17 - 18.

نطرحها على أنفسنا هي جدّ ضرورية إذ كثرت في زماننا هذا –وفيما قبل اليوم أيضا- التخطئات المشبوهة كتلك التي تعتمد على المنطق أو كتلك التي أثارها المتأخرون من النحاة الذين لم يشافهوا فصحاء العرب ولم يأخذوا منهم علمهم مُباشرة»[1].

فالكثير من النحاة المتأخرين بالغوا في التخطئة لا لشيء إلا لأنّ المنطق يفرض أن يكون الكلام على نحو معين، وبذلك «قد منعوا الكثير من العبارات وذلك مثل ما قاله ابن هشام من امتناع دخول "قد" على فعل منفي ولم يوفق في ذلك لا من حيث السماع ولا من حيث القياس. أما السماع فقد ورد في الشعر. أما القياس فقد توهّم ابن هشام أنّ "قد" التي تدخل على المضارع هي تلك التي تدخل على الماضي وليس مثلها إذ الأولى هي بمعنى "ربما". أمّا الثانية فلا يجوز أن يفصل بينها وبين الفعل الماضي لأنّها من لوازمه وهي بمنزلة أدوات النفي وتقابلها "لمّا" الجازمة. (ولهذا لا يجوز الفصل بين لمّا والفعل المجزوم) »[2]. وللأسف فإنّ الشائع اليوم في المقررات الدراسية أنّ قد التي تدخل على الفعل الماضي هي ذاتها التي تدخل على المضارع، وسبب ذلك هو اعتماد التربويين على الكتب الرائجة في عصر الانحطاط.

فواضح أنّ اعتماد المنطق هو تعسف في التخطئة، وإلاّ «لماذا يريد الواحد منا أن نقول "في ضوء كذا" ولا نقول "على ضوء كذا"[3]. وإذا تعسفنا هذا التعسف كان يجب أن تطرح باسم المنطق المئات من العبارات الفصيحة التي سمعت من فصحاء العرب مثل: أدخلت القلنسوة رأسي. وهذا يدخل فيما يسميه سيبويه بسعة الكلام»[4]، ومن ذلك أيضا « «قولهم: أدخل فوه الحجر ... فهذا جرى على سعة الكلام[5] والجيّد "أدخل فاه الحجر"»[6]، فعبارة "أدخل فوه الحجر" هي خاطئة استنادا إلى المنطق فالفاعل حلّ محل المفعول به، إلاّ أنّ ذلك التصرف يدخل في ما يسميه سيبويه بسعة الكلام، فـ «اللغة لا يمكن أن تحدها هذه الحدود الضيقة التي رآها بعض النحاة»[7]. فكل كلام جاء على غير أصله يدخل في سعة الكلام إذا لم يمس بنظام اللغة.

1- عبد الرحمن الحاج صالح، بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، ج1، ص. 70 – 71.

2- عبد الرحمن الحاج صالح، بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، ج1، ص. 72.

3- والحق أنّ هذا التعبير مقتبس من اللغات الأوربية ونقل إلى العربية في عصرنا الحاضر ومقصودهم هو الاعتماد على الضوء المُسلط على الشيء. (عبد الرحمن الحاج صالح، بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، الجزء الأول، ص. 165).

4- عبد الرحمن الحاج صالح، المرجع السابق، ص. 71.

5- يُقصد بسعة الكلام ما يصيب الكلام من الحذوف أو التقديم والتأخير وإرادة معنى آخر غير المعنى الموضوع للفظ وهو المجاز، ويدخل في سعة الكلام أيضا الضروب الكثيرة من الكلام التي جاءت مغيّرة عن الأصل كإقامة الفاعل مقام المفعول به. (عبد الرحمن الحاج صالح، الخطاب والتخاطب في نظرية الوضع والاستعمال العربية، ص. 116.)

6- عبد الرحمن الحاج صالح، الخطاب والتخاطب في نظرية الوضع والاستعمال العربية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة رغاية، الجزائر، د ط.، ص. 118.

7- صالح بلعيد، دروس في اللسانيات التطبيقية، دار هومة، ط 6، الجزائر: 2011، ص. 138.

والمتصفح لكتاب سيبويه –بحسب الحاج صالح- يجد أنّه «قد أفاض (...) في وصف الضروب الكثيرة من الكلام التي جاءت مغيّرة عن الأصل في سعة الكلام وذلك لأنّ مثل هذا الاتساع يمسّ بنية اللفظ ويؤدي إلى جواز بعضه وعدم جواز غيره»[1]، فـ«تغيير البنية الذي يقع بنقل الوحدة من موضع إلى موضع آخر ... يمس الوضع ويخص تصرُّفه»[2]وقد يكون غير جائز إذا خرق نظام اللغة.

ويضاف إلى ما سبق أنّه وجدت أساليب في التراث العربي «مخالفة للقياس، أو ما يسمى بالعدول عن المتواتر، ولم نسمع عالما من القدامى أنّه صنّفها ضمن الأخطاء. ومع هذا الخروج ووجود ما يسمى بالرفض والإقصاء لمؤسسة الشذوذ والتمرّد ومجاوزة العمل القياسي اللغوي، إلا أنّ همّ اللغويين لم يكن وراء السعي لتصحيح ذلك أو مجابهة الخطأ، ولذلك كانت حرية كثير من اللغويين غير محدودة التأويل اللغوي والاشتقاق الدلالي وما يتعلق بأمور التأويل. ولم ينظر إلى ذلك الخروج على أنّه ترسيخ لقبول الخطأ إلا عند النحاة المتأخرين، وكذا في العصر الحديث حيث نظر بعض النحاة إليه باشمئزاز، وعدّ أمرا يجب محاربته وردّ اللغة إلى صوابها»[3]. لذا فكان الأجدر بالنحاة المتأخرين ومن نهج نهجهم من المعاصرين أن يجعلوا البحوث الميدانية سندهم في الأحكام بدل رسم حدود وهمية عمادها المنطق، فهاهم النحاة العرب الأولون –وهم الأولى بالتخطئة والتصويب- حاولوا تفسير خروج بعض الأساليب عن سنن العرب في كلامها –والشواهد في كتاب سيبويه كثيرة- في ما ساهم في رقي البحث اللغوي العربي.

إنّ المعيار الذي يجب نحتكم إليه في الحكم على العبارات بالخطأ «أو بالأحرى المسلك والهداية التي يجب أن يحتذي بها المتكلم إذا قال بأنّه يتكلم بالعربية فهي لا محالة مذاهب العرب في كلامهم لا كل العرب، بل أولئك الذين ارتضيت عربيتهم لبقائهم على سليقتهم وعدم اكتسابهم العربية كلغة ثانية بل حصولهم عليها منذ نشأتهم من محيطهم غير المتأثر بلغات أخرى»[4]. ويقصد بهم فصحاء العرب الذين عاشوا زمان الفصاحة اللغوية وشافههم العلماء العرب الأولون الذين «قاموا بالتحريات الميدانية الواسعة النطاق للحصول على أكبر مدوّنة لغوية شهدها تاريخ العلوم اللغوية وتمكنوا من ضبط أنجع الطرق التحليلية لوصف المحتوى اللغوي لهذه المدونة. ثم استنباط القوانين النحوية والصرفية البلاغية منها مع تعليل منطقي عجيب لكل ما شذّ عن هذه القوانين، ثم صياغة رياضية لمجموع هذه الأوصاف والتعليلات مما لا يقل قيمة عمّا هو موجود

1- عبد الرحمن الحاج صالح، الخطاب والتخاطب في نظرية الوضع والاستعمال العربية، ص. 119.

2- عبد الرحمن الحاج صالح، البنى النحوية العربية، (2016)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، د ط، ص. 156.

3- صالح بلعيد، المرجع السابق، ص. 147.

4- عبد الرحمن الحاج صالح، بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، ج1، ص. 71.



الآن في ميدان العلوم اللسانية»[1]. أما الذين عاشوا بعد زمان الفصاحة اللغوية وخلطوا الأعاجم فالعلماء العرب لم يحتجوا بكلامهم لفساد سليقتهم.

2.2. قطع الصلة بين القواعد وكلام العرب

لم يقف النحاة المتأخرون عند حدّ اعتماد المنطق في مؤلفاتهم، بل إنّ هذه الأخيرة «تمتاز كما لاحظه ابن خلدون- بقطع الصلة بين القواعد وبين كلام العرب بحيث يأتي لإسناد القاعدة الشاهد الواحد وغالبا ما يكون بيت شعر فقط»[2]–. فمثلا، نجد ابن هشام في كتابه "مغني اللبيب عن كتب الأعاريب" فمثلا، نجد ابن هشام في كتابه "مغني اللبيب عن كتب الأعاريب" قد أكثر من الاستشهاد بالأبيات الشعرية، كما أنّه يكتفي بالشاهد شعري في تمثيله للقواعد النحوية، ويتجسد ذلك -مثلا- في حديثه "إمّا المكسورة المشددة" إذ يقول: «قد تفتح همزتها، وقد تُبدل ميمُها الأولى ياءً، وهي مركبة عند سيبويه من إنْ وما، وقد تحذف ما كقوله:

سَقَتْهُ الرَّواعِدُ مِنْ صَيِّفٍ وَإِنْ مِنْ خَرِيْفٍ فَلَنْ يَعْدَمَا»[3].

وبهذا يكون ابن هشام وغيره من النحاة المتأخرين قد أقصوا اللغة العفوية التي تداولها السليقيون في حياتهم اليومية بمبالغتهم في الاعتماد على الشواهد الشعرية، وكأنّهم يرون الفصحى لغة أدب لا لغة تخاطب يومية، «وهذا ما أدّى بالفصحى أن تنزوي في الخطاب الأدبي، وتبتعد عن المشافهة اليومية. وقد حدث ذلك في عصر الضعف؛ لأنّ همّ النحوي آنذاك هو الإعراب فقط، وأهمل المستوى العفوي وهو صحيح، ووضع كل خروج عن المعيار لحن، وكأنّه يملك كل اللسان العربي»[4].

3.2. التركيزعلى الجانب الشكلي من اللغة

لم يعجز النحاة المتأخرون فقط في فهمهم لجوهر التصورات التي جاء بها من سبقهم من النحاة، بل لم يوفقوا أيضا السير على منهجهم في تحليلهم للغة، إذ إنّهم درسوا اللغة دراسة صورية شكلية، في حين أنّ «اللسان وضع واستعمال؛ أي نظام من الأدلة الموضوعة لغرض التبليغ، واستعمال فعلي لهذا النظام في واقع الخطاب ... [و] الاقتصار على أحد هذين الجانبين من قبل الباحث اللغوي أو المربي خطأ فاحش ذو عواقب وخيمة... وكذلك هو الأمر في الاقتصار على ضرب الاستعمال دون غيره»[5]. «وهذا هو الذي حصل بالفعل منذ أن تعلق الناس بالقواعد في ذاتها مقطوعة عن غيرها إلا بما لا يشفي من الشاهد الواحد أو الشاهدين –ومن الشعر فقط

1- نفسه، ص. 169.

2- عبد الرحمن الحاج صالح، بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، ج1، ص. 169 – 170.

3-ابن هشام الأنصاري، مُغني اللبيب عن كتب الأعاريب، (1991)، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، ج1، ص. 71.

4- صالح بلعيد، دروس في اللسانيات التطبيقية، ص. 160.

5- عبد الرحمن الحاج صالح، بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، ج1، ص. 175.

غالبا- أو بالنصوص وحدها لا يرى فيها شارحها إلا المعاني مقطوعة من اللفظ الذي يدل عليه (مع ما يندرج فيه من انتظام له السهم الأكبر في الدلالة على تلك المعاني)»[1]. فالمتصفح لمؤلفات النحاة المتأخرين يجد أنّهم يعرضون القواعد النحوية ثم يمثلون لها بأبيات شعرية في غالب الأحيان بعيدا عن الجانب الاستعمالي للغة في واقع الخطاب.

وفي مقابل ذلك نجد أنّ مؤلفات علماء العربية الأولون ضمت الخطابات العفوية التي سمعوها من أفواه السليقيين، كما ضمت الأمثال والحكم والقصص والأشعار وغير ذلك، فهم فلم يكفوا «بالنظر فيما ورد في النصوص التي حفظها الناس في تحليلاتهم للغة هو الذي يميّز العلوم اللسانية العربية في زمان ازدهارها الأول من نفس العلوم التي ظهرت عند اليونان من قبلهم (وهي الفيلولوجية) ومن تلك التي غلب عليها عند العرب التقليد والجمود بعد إغلاق باب الاجتهاد عليها في عصور الانحطاط للفكر العربي. فاللغة كما يتصوّرها المبدعون من علمائنا أمثال الخليل وسيبويه وابن جني وغيرهم ممّن ظهر في الصدر الأول، هي قبل كل شيء استعمال ثمّ استعمال الناطقين بها أي إحداثهم لفظا معيّنا لتأدية معنى وغرض في حال الخطاب تقتضي هذا المعنى وهذا اللفظ وليست فقط صوتا و لا نظاما من القواعد و لا معنى مجردا من اللفظ الذي يدل عليه و لا أحوالا خطابية معزولة عن كل هذه الأشياء»[2].

فالنحاة الأولون نظروا في اللفظ والمعنى من جهة الوضع، كما اهتموا بدراسة اللغة باعتبارها خطابا أي من خلال النظر في اللفظ والمعنى من جهة الاستعمال، في هذا السياق يقول الحاج صالح: «للعلماء العرب نظرة أخرى هي أدق وأجمع لأنّها لا تفصل بين الأركان الثلاثة بسبب خصوصية كل واحد منها كما يفعل موريس وبيرس بل يجمعون بين التراكيب والدلالة أي اللفظ والمعنى وينظرون فيهما معا من جهتين: في الوضع وفي الاستعمال»[3].

وبهذا فمنهج النحاة الأولون منهج متميز عن منهج النحاة المتأخرين وعن غيره من المناهج في البحث اللساني الحديث، وذلك لأنّه يجمع بين «النظر في اللغة كظواهر أي الظواهر اللغوية وهي ههنا كلام العرب كما سُمع ونطقوا به من الجانب الاستعمالي والاجتماعي ومن حيث هو أصوات ذات مخارج ولغات متنوعة (تنوعات لغوية)، وبين النظر فيما يلزم من العمليات لصوغ (أو لتوليد) الوحدات اللغوية فيما سمّوه بالحدود وهي ضوابط العربية»[4]. كما أنّ «هذين الجانبين من الدراسة العلمية للغة انفرد بالجمع بينهما العلماء العرب المتقدمون. ولم يستطع أي جيل من العلماء غير العرب إلى غاية الآن أن يجمعوا بينهما أي بين النظر في اللغة كظواهر والنظر فيها كنظام ضوابط. فمن البيّن أنّ الكلام هو في ذاته مجموعة من الظواهر المحسوسة تشاهد

1- نفسه، ص. 176.

2- عبد الرحمن الحاج صالح، بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، ج1، ص. 175.

3- عبد الرحمن الحاج صالح، الخطاب والتخاطب في نظرية الوضع والاستعمال العربية، ص.215.

4- عبد الرحمن الحاج صالح، البنى النحوية العربية، ص. 04.



بالسمع وبالبصر في مختلف أحوال التخاطب إلاّ أنّ اللغة هي أيضا أداة معقدّة بتكوّنها من بُنى تتداخل فيما بينها على مراتب وهي أيضا معيار خاص بالناطقين بها. فهي تخضع لما تواضع عليه الناطقون باللغة وخاصة النظام البنوي فيه»[1]. وبهذا يتبين لنا أنّ منهج العلماء العرب في التحليل هو منهج فريد لا نظير له لأنه يجمع بين النظر الجانبين الوضعي والاستعمالي.

والتأمل العميق في كتاب سيبويه يكشف للقارئ أنّه «... ليس مجرّد عرض لقواعد العربية كما هو معروف بل هو عمل تحليلي علمي لأنّه دراسة موضوعية "لمجاري كلام العرب" كما ورد على ألسنة العرب وكما سمعه وجمعه العلماء قبله وفي زمانه ... فهو عمل علمي لأنّه وصف تحليلي وتصنيفي وتفسيري لهذه المجاري من جهة، ومحاولة لضبطها بضوابط دقيقة من جهة أخرى. وهذا يقتضي النظر في الآلاف المؤلفة من الأنحاء (أو النحوّ) بعد حصرها وتبويبها ثم استنباط ما استمّر منها في كل باب وما شذّ منها»[2].

وبهذا فـ «التحليل اللساني عند سيبويه لا يجري على سَنَنٍ واحد، فهو يتناول الكلام من زاويتين مُختلفتين، وإن كانتا متكاملتين، يتناوله من زاوية لفظية (بنوية أو صورية)، تتعلق ببنية اللفظ، كما يتناوله من زاوية وظيفية (تبليغية أو خطابية)، تتعلق بتبليغ المقاصد إلى السامع، وقد يجمع سيبويه بين الزاويتين في الموضع الواحد، دون أن يخلط بينهما لأنهما -عند سيبويه- جانبان مختلفان، وهذه النظرة الدقيقة إلى التحليل اللساني عند سيبويه لم نجدها -في حدود اطلاعنا- إلا عنده، وهي نظرة تساعد على فهم كلام سيبويه من جهة، وعلى تفسير الكثير من التناقضات، التي وقع فيها الكثير من الباحثين، عند حكمهم على التحليل النحوي عند سيبويه»[3]. فالمُطَّلع على كتاب سيبويه مثلا يجده يُحلل اللغة بوصفها نظاما مجردا وباعتبار أنّها تراكيب وألفاظ تجمع بينها علاقات شكلية، كما يجده أيضا يُحلل التراكيب باعتبارها خطابا متبادلا؛ أي كما سمعه من أفواه الناطقين.

4.2. تحريف مفاهيم وتصورات من سبقهم من النحاة

لم يأت أغلب النحاة المتأخرين بالجديد، بل عمدوا إلى مصنفات من سبقهم وحاولوا شرحها. وليت المعضلة توقفت عند حد جمود الإبداع بل تجاوزت ذلك إلى تشويه مفاهيم وتصورات من سبقهم، فكانت مؤلفاتهم نسخة محرفة للتصورات والأفكار التي جاء النحاة الأولون، فـ « أكثر المفاهيم اللغوية لم يتغير لفظها عند المتأخرين، وإنّما تغير محتواها، ومن ذلك على سبيل المثال

1-نفسه، ص. 04.

2- عبد الرحمن الحاج صالح، البنى النحوية العربية، ص. 03 – 04.

3- محمد ولد دالي، قراءة التراث اللساني العربي عند الأستاذ عبد الرحمن الحاج صالح، "عرض لآليات القراءة، وتحليل لكيفية تطبيقها في فهم النحو العربي"، مجلة المجمع الجزائري للغة العربية، ع25، السنة الرابعة عشرة، رمضان 1438هـ، جوان 2017م، ص. 360 - 361.

مصطلح: لفظه وكلمة وقياس وباب وحد ومثال وبناء وأصل وكلام ولغة »[1]. وبهذا سار النحو في اتجاه خاطئ وخطير مازالت عواقب ذلك تُلاحقنا إلى يومنا هذا.

ورغم أنّ الحقيقة هي تلك التي ذكرنا إلاّ أنّ «الجزء المتخلّف من التراث قد طغى على النّاس إلى يومنا هذا وصار هو المرجع الوحيد، وأهمل الناس روائع الفكر العربي التي تركها لنا المبدعون من علمائنا الأوائل. وقد حاولنا في كتاب لنا أن نبيّن ما للفكر اللغوي الذي امتاز به أولئك العلماء من قيمة علمية لا يضاهيها إلاّ ما أبدعه العلماء الغربيون في أحدث أعمالهم بل قد تنقص هذه عن تلك من بعض الجوانب»[2].

لذا فنحن أمام حتمية اعتماد مؤلفات علمائنا الأوائل «فهذا الجزء من التراث الذي تعلقنا به إلى يومنا هذا وهو الجزء الذي يصل زماننا هذا بعهد الجمود والتقليد. فلا يزال الناس يرددون منذ أن ألّف ابن مالك ألفيته وتسهيله نفس العبارات ولم يدخل أي جديد لاقتناعهم بأنّ الاجتهاد قد أُغلق بابه على شروح الألفية وكتب ابن هشام!»[3].

وتبعا لما سبق، يتعين على التربويين مراجعة المادة النحوية التي تقدم للتلاميذ والطلبة، فـ «النحو النظري الذي ينبغي أن يُعتمد هو نحو الخليل وأتباعه، [غير أنّ] المبرمج للمادة اللغوية يعتمد كما قلنا على التحليلات التي تركها لنا علماء النحو والبلاغة إلا أنّه يعتقد –مقلّدا في ذلك من جاء قبله منذ أقدم عصور الانحطاط- أنّ أحسن المراجع في ذلك هي تلك التي ألّفها العلماء المتأخرون (ممّن ينتمي إلى هذه العصور الحالكة)»[4]، وذلك لأنها تتميز ببساطة أفكارها ووضوحها إذا ما قارنها بكتب النحاة الأولون، والحقيقة أنّ «الكثير من الكتب العظيمة القيمة التي تناول فيها علماؤنا القدامى العربية بالتحليل والتعليل ككتاب سيبويه وشروحه أو نظرية علم النحو ككتاب الخصائص لابن جني وغيره هي كتب علمية محضة، ومن ثمّ لا يمكن استعمالها في تدريس العربية مباشرة لأنّ محتواها علم نظري. إلا أنّ هذا العلم لا بدّ منه من جهة أخرى؛ إذ يعتمد عليه الباحث في صناعة تعليم اللغة كمرجع للوضع اللغوي العربي وللكيفيات المخالفة التي سمعت عن فصحاء العرب في استعمالهم لهذا الوضع»[5].

كما أنّه يجب أن« تُحيا المدرسة الخليلية بجعل أبواب أساسية من كتاب سيبويه (مع نبذ من شروحه) تحت متناول الطلبة، ولا يُكتفى بذلك، بل يحاول المختصون أن يقربوا المفاهيم والتصورات البديعة إلى الأفهام وذلك بالتعلق الوافي على هذا النصوص، ولا يفوت المعلّق التنبيه

1- محمد صاري، ملامح من الفكر اللساني عند الدكتور عبد الرحمن الحاج صالح، ص. 19.

2- عبد الرحمن الحاج صالح، بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، ج1، ص. 183.

3- عبد الرحمن الحاج صالح، بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، ج1، ص. 170.

4- نفسه، ص. 183 – 184.

5-نفسه، ص. 182.

على المذاهب الحديثة ومدى التقارب و الابتعاد بينها وبين المدرسة العربية (وبيان أصالتها في كل هذه المحاولات»[1].

3. دعوة بعض المعاصرين إلى ترك المفاهيم الأصيلة

تواصلت الحملات على التراث العربي الأصيل، فبعد أن شوّه بعض النحاة المتأخرين جوهر المفاهيم النحوية الأصيلة، جاءت دعوة بعض الباحثين المعاصرين المتأثرين بالمناهج والتصورات الغربية «إلى ترك الكثير من المفاهيم التي جاءت في التراث فتهجموا على أصح هذه المفاهيم، إذ ظهرت في عصر الازدهار الفكري العربي وانتقدوها انتقادا تعسفيا اعتمدوا فيه على بعض النظريات الغربية في اللسانيات من تلك التي تجاوزها الزمان في هذا النصف الثاني من القرن العشرين فأخطأوا الغرض!»[2]. وفي هذا السياق نجد الباحث المغربي طه عبد الرحمن يتعجب من ذلك «الانقلاب في القيم بين المشتغلين بتقويم التراث، فما كان يجب أن يعظّم من معان متأصلة، ذهبوا إلى تحقيره من غير تحسر، وما كان يجوز تحقيره من وسائل مقتبسة، ذهبوا إلى تعظيمه من غير تقتر، كأنّما هم يتنافسون في تثبيط العزائم وتفريق الشمل عند مخاطبيهم، أولا يعلمون أنّهم لا يَعْظُمون بالتنكر للتراث ولا يظهرون بالقدح في أهله؟»[3].

فمن المؤسف حقا أن نجد بعضا من الباحثين لا هَمَّ لهم سوى القدح في التراث والعمل على توجيه الفكر العربي نحو التقليد والتبعية للفكر الغربي، ولا أدل على ذلك من تقويمهم المعكوس للتراث، إذ عملوا على التقليل من قيمة بعض المفاهيم التراثية التي تضاهي أحدث ما وصل إليه البحث اللغوي الغربي وتتجاوزه أحيانا، ومقابل ذلك قدسوا المفاهيم الدخيلة على التراث العربي كتلك المُقتبسة من المنطق اليوناني.

ومما لاشك فيه أنّ سبب دعوة أولئك الباحثين إلى تجاوز كل ما عربي تراثي أصيل هو جهلهم بالتراث «وقلة اطلاعهم على معارفه وضعف استئناسهم بمقاصده، لا ينازع فيهما إلا من هو أقل علما وأضعف أنسا. ولا أدل على ذلك من أمرين: قلق عبارتهم ونقص عملهم؛ أما قلق عبارتهم، فينطق به ما أنشأوا من أقوال لا تستقيم على أصول التبليغ العربي السليم، فكيف يصح إذن لمن لا يجيد لغة التراث أن يدعي لنفسه القدرة على تقويمه! فمن أين يقع على حقيقة مضامينه وعلى كنه آلياته! وأما نقص عملهم، فينبئ عنه اتِّباعهم الشاذ والغريب من الأقوال؛ فلا يطلب الشاذ إلا من يريد الزيغ عن الحق والمروق، ولا يطلب الغريب إلا من يريد المخالفة والظهور»[4]. فالجعل لمضامين المفاهيم والتصورات العربية هو الذي حمل أولئك الباحثين على رمي التراث العربي

1- عبد الرحمن الحاج صالح، بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، ج1، ص. 173.

2- نفسه، ص. 170.

3- طه عبد الرحمن، تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، ص. 11.

4- طه عبد الرحمن، تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص. 10.

بالضعف والوهن، وما صاحب تلك الدعوة من أقوال وأفكار وتصورات يكشف عن عدم إلمامهم به.

هذا ومن بين أسباب الدعوة أولئك الباحثين إلى تجاوز المفاهيم التراثية الأصيلة تعصُبهم لمذهب غربي معين أو لفكرة ما بحيث إنّ «العديد من الباحثين رفضوا الدراسات اللغوية العربية القديمة ويعود ذلك لتأثرهم بالمناهج الغربية إذ إنهم وجدوا فيما صح من نقد الأوربيين لتراثهم النحوي ينسحب على التراث النحوي العربي، كما صح عندهم أن التراث النحوي العربي تضمن العيوب نفسها التي تضمنها التفكير النحوي الأوربي القديم. ولم يتخذ هذا المنطلق في عمل الوصفيين العرب شكل الافتراض، بل كان حاضرا لديهم حضور البديهة، فكان بذلك منطلق كل الكشف عن جوانب من التفكير اللغوي عند العرب دراساتهم»[1].

غير أنّ ما فات أولئك الباحثين هو أنّ التراث العربي يملك من الخصوصية ما يجعل من المناهج والأدوات الغربية قاصرة عن تقويمه ودراسته، غير أنّ تلك الخصوصية لا تعني أن نُقصي هذا التراث ونتجاوزه، بل هي خصوصية تسمح له أن يُحاور المقولات الغربية إذا كان المُنطلق في ذلك هو مُراعاة الاختلاف بين الفكرين العربي والغربي، و«الابتعاد عن التعسف في تطبيق [تلك المناهج] ... على مفاهيم التراث تطبيقا قسريا، مع إبداء التحفظ الواجب الذي يفرضه استصحابنا للوعي باستقلالية التراث العربي، فلا يجوز أن ننسى أنّ لهذا التراث خصائص إبستمولوجية تجعل منه منظومة مستقلة ومتميزة ومتكاملة»[2].

الخاتمة

وخلاصة الكلام أنّ الواجب يفرض علينا إعادة إحياء المفاهيم التصورات النحوية الأصيلة التي غاب بعضها وحُرِّف جوهر بعضها آخر في كتب النحاة المتأخرين، وإعادة تصيح المسار الخاطئ الذي سار فيه النحو العربي بعد نهاية القرن الرابع الهجري. فإذا كان النحاة الأولون قد أفنوا أعمارهم في خدمة اللغة العربية، ألاّ نستطيع نحن في مقابل ذلك أن نعيد إحياء المفاهيم العلمية التي جاؤوا بها ونقربها إلى الأفهام، وننبه على مدى التقارب و التباعد بينها وبين ما جاء به النحاة المتأخرين.

كما أنّ القيمة العلمية للمفاهيم النحوية -التي يبطلها مرور زمن ولا بروز نظريات جديدة- تفرض علينا العودة إليها والتعامل معها كمفاهيم لها خصوصية -انبثقت من خصوصية التراث العربي الأصيل- تجعل من المناهج والأدوات الغربية قاصرة عن تقويمها ودراستها.

1-حافظ إسماعيلي علوي، النحو العربي واللسانيات الوصفية، مجلة فكر ونقد، ع72، أكتوبر، 2005م، ص. 54.

2- مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، (2005)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، ص. 08.

المصادروالمراجع

1. محمد صاري، ملامح من الفكر اللساني عند الدكتور عبد الرحمن الحاج صالح "قراءة في بعض النماذج"، مجلة المجمع الجزائري للغة العربية، ع25 السنة الرابعة عشرة، رمضان، 1438هـ، جوان، 2017م.

2. عبد الرحمن الحاج صالح، بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، (2007)، المؤسسة للفنون المطبعية الجزائر، د ط، ج1.

3. عبد الرحمن الحاج صالح، الخطاب والتخاطب في نظرية الوضع والاستعمال العربية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة رغاية، الجزائر، د ط..

4. صالح بلعيد، دروس في اللسانيات التطبيقية، دار هومة، ط 6، الجزائر: 2011.

5. عبد الرحمن الحاج صالح، البنى النحوية العربية، (2016)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، د ط.

6. ابن هشام الأنصاري، مُغني اللبيب عن كتب الأعاريب، (1991)، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، ج1.

7. محمد ولد دالي، قراءة التراث اللساني العربي عند الأستاذ عبد الرحمن الحاج صالح، "عرض لآليات القراءة، وتحليل لكيفية تطبيقها في فهم النحو العربي"، مجلة المجمع الجزائري للغة العربية، ع25، السنة الرابعة عشرة، رمضان 1438هـ، جوان 2017م.

8. طه عبد الرحمن، تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2.

9. حافظ إسماعيلي علوي، النحو العربي واللسانيات الوصفية، مجلة فكر ونقد، ع72، أكتوبر، 2005م.

10. مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، (2005)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1.



الأدب الرقمي الموجه للأطفال- مقاربة مفهومية

د. يوسف عمر/ جامعة العربي التبسي – تبسة
البريد الإلكتروني: rafeithaer1@gmail.com

الملخص

تتأسس هذه المقالة على محاولة مناقشة إشكالية مصطلحات الأدب الرقمي الموجه للأطفال، وتحديد مفاهيمه، وفارقاته ومميزاته عن الأب الورقي، على اعتبار أنه جديد على خارطة الأدب، ويبحث عن حاضنة لمضامينه الأدبية؛ ويبدو أنّ الوسائط التكنولوجية والرقمية الحديثة قد تبنته بامتياز باعتبارها العنصر الجديد في العملية الإبداعية الأدبية شعرا ونثرا. مما أدى إلى كسر كثير من قواعد النظريات الأدبية؛ التي أسست على الحامل الورقي كوسيط اعتاده الإنسان منذ القدم، فالرقمية كحامل جديد للنص الأدبي بعيدا عن الحدود الخطية؛ تجلّت لتفتك صكّ اعتراف لهذا المسمى (الأدب الرقمي الموجّه للأطفال).

الكلمات المفتاحية: الأدب الرقمي؛ الأدب الإلكتروني؛ الثقافة الرقمية؛ الأدب التفاعلي؛ القصة التفاعلية

Abstract

discuss the problem of children's digital literature terminology, and to defin**e its** concepts, its distinguishing and distinguishing features from the paper father, as new on the map of literature, and looking for a incubator for its literary content; modern technological and digital media seem to have excellently adopted it as the new element in the literary creative process. This has broken many of the norms of literary theories, which were based on the paper stand as a medium used by man since the time, since digital as a new bearer of the literary text away from the linear boundaries; it was shown to break a confession instrument for this title (digital literature for children).

Key words: Digital Literature; électronique Literature; Digital Culture; Interactive Literature; Interactive story

مقدّمة:

إنّ المقاربة المفهومية للأدب الرقمي بصفة عامة، تحيلنا على البحث والتقصّي في دعاماته التقنية؛ التي تدخل في صناعة الإنتاج الأدبي الرقمي، وتشكل الدور البارز في تحويل آليات التلقي من الحامل الورقي المطبوع، إلى الوسيط المرئي أو المسموع. هذا الأخير الذي يعتبر الحاضنة التي

تفقس فيها مضامين الأدب الرقمي، إذ طوّع النصوص الأدبية لخصائصه المادية، ومنحها نوعا من التزاوج والتلاحم، وأعطاها "شكلا جديدا من التّجلّي الرمزي، باعتماد تقنيات التكنولوجيا الحديثة"[1]وهي حتمية تطوّرية أنتجها عصر المعلوماتية والانفجار المعرفي الهائل.

يعتبر الأدب الرقمي وفق ما سبق تجربة إنسانية ألحّت روح العصر على مجيئها، للاستفادة من معطيات هذا العصر، مع المعطيات القديمة؛ باعتبارها الحقيقة التي يُبنى عليها الجديد، وإلا ستتغيّر موازين النّمو والتطوّر الطبيعي، فالانتقال من الشفوية إلى الصناعة إلى الطباعة إلى الرقمنة أمر يلغي القول بالقطيعة بين الأدب في تجليه الأيقوني الرقمي، والأدب في شكله الطيني أو الشفوي، أو الورقي المطبوع، غير أنّ هذا الأخير وفي ظلّ عمر الأول الذي يوصف بعمر الطفولة مقارنة به، راح يبحث عن آليات تجديده لمواكبة التّدفق التكنولوجي الواسع الانتشار، الذي ضيّق عليه مساحاته، لصعوبة الحصول عليه وغلاء حامله، عكس الرقمي الذي لايزال يحبو؛ لتأسيس نظرية تخصّه، فقد منحه التدفق التّكنولوجية تأشيرة سفر سريعة عبر عوالم كلّ طرقها معبّدة، وإن تعدّدت ممهّلاتها وكثرت منعرجاتها، فذلك راجع إلى منظومة استفهامية حيكت أسئلتها ولاتزال حول آليات إنتاجه وتلقّيه على مستوى النظرية الأدبية.

وقد تتوسّع المنظومة الاستفهامية حيال الأدب الرقمي، حين تضاف له لاصقة جديدة، في محاولة لتوليد مشروع جديد اسمه: الأدب الرقمي الموجه للأطفال، كمشروع ثقافي إبداعي، فإذا كان أدب الأطفال الورقي يعتبر جديدا على الأدب في طبيعته وغاياته ومصادره، فإنّ أدب الأطفال الرقمي "يعدّ أدبا شائكا لتعدّد وسائطه وأجناسه؛ ولارتباطه بشكل وثيق بمراحل نمو الطفل؛ ولارتباطه في كل مرحلة عمرية بنمط بأنماط السّلوك والتجارب"[2] غير أنّ الشافع في ذلك؛ هو كون المتلقّي الصغير أصبحت له علاقة بعصر المعلوماتية ووسائله وتطبيقاته بشكل يثير الدّهشة، كما هو الحال عند الكبار وأكثر، الأمر الذي يحتّم علينا تشغيل كاميرات المراقبة في كل وقت حيال الفتوحات التكنولوجية للتّقليل "من مدّها الجارف لعوالم الكتابة والإبداع للطفل بالخصوص، فإنّه يمكننا استثمارها وتحوير فوائدها لصالح انتشار النّص الأدبي الموجّه إلى الطفل، كما لا ينبغي أن نفضّل – ولو للحظة- قراءة النّص إلكترونيا، على القراءة الورقية؛ لأنّ للكتاب الورقي خصوصياته الكامنة التي لا ينبغي لكلّ البدائل التكنولوجية الحديثة أن تلغيها"[3] وبهذه المراقبة نعمل على تضييق الهوة بين الورقي والرقمي الموجّه للأطفال، والتقليل من فجيعة أزمة القراءة في عالمنا العربي التي تزداد حدّة يوما بعد يوم، وبخاصة في ظل العالم الافتراضي الجديد.

---

[1] - زهور كرام: الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات ثقافية، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2009، ص: 23.

[2] - آشتي شوكت: القيم الاجتماعية في أدب الأطفال، ط1، دار النضال، (د، ب) 1999، ص:64.

[3]- علاوة كوسة: أدب الأطفال من الورقي إلى الرقمي، مجلّة قصيرة، (ركن: مقالات) متوفر على الموقع: https://www.qassira.com، تاريخ الرفع: 18-01-2019.

هذا، وقد تعدّدت مسميات الإنتاج الرقمي الموجّه للأطفال، ونعت بكثير من المصطلحات في ظلّ تعدّد مشارب الثقافات، ونشاط حركة الواردات فيه، كون منجزه غربيا برمّته، ممّا أحالنا إلى محاولة مناقشة إشكالية مصطلحاته، وتحديد مفاهيمه، متسائلين: لماذا تعدّدت مفاهيم الأدب الرقمي الموجه للأطفال؟ والبحث عن مميزاته وفارقاته عن الأدب الورقي الطّفلي، وهذا يسوقنا إلى تساؤل آخر: هل استطاع أن يثبت وجوده كجنس أدبي مستقل حقّا؟ وإن كان، فما هي ضرورته في هذا العصر؟ وأسئلة مفهومية أخرى ستتكفل المقالة بمتابعتها.

1- أدب الأطفال الرقمي وسؤال المصطلح:

إنّ مصطلح (الأدب الرقمي) سواء في عمومه أو الموجه منه للأطفال، شابه الغموض كغيره من المصطلحات، وبخاصة تلك المعرّبة عن لغات أجنبية، وطاله التّعدّد الاصطلاحي، وبالتالي "تعدّد المفاهيم – وإن كانت في مجموعها- لها وشائج متينة بعضها ببعض"[1] فالحقل الثقافي عامة، والبحوث التي تناولت بالدراسة الأدب الرقمي خاصة، تعجّ بعديد المصطلحات التي تصف هذا اللون الإبداعي، في أطره الجغرافية، ممّا أوجد "فوضى في الاصطلاح والتسمية، فكلّ باحث أو دارس أو ناقد يفضل المصطلح الذي يتناسب مع رؤيته ومعرفته الخلفية، أو ينتقيه حسب البلد الذي يوجد فيه"[2] ممّا يؤكّد أنّ هذا المصطلح لا يزال غير مؤطّر بشكل نهائي، وتتجاذبه الأفكار والرؤى على مستوى الحقل الثقافي الفرنكفوني، والحقل الثقافي الأنجلوسكسوني، وفي التجربة العربية، وإن كانت هذه الأخيرة تستعمل المصطلحات الوافدة من الحقلين السابقين، مركّزة في ثقافتها على: النص الفائق، النص المتفرع، النص التفاعلي، النص المتشعب، النص الرقمي، النص المترابط، وغيرها، والنصّ المترابط استعملته المدرسة الأمريكية في أبجديات هذا الأدب، بينما ركّزت المدرسة الفرنكفونية على مصطلحي الأدب الرقمي، والأدب الإلكتروني، ونعت أيضا بمسميات أخرى متنوعة، ممّا يحتّم علينا مناقشة أهم المصطلحات والمفاهيم لضبطه وبالأخص عند ربطه بالطّفل؛ لأن عالم الطفولة مرتبط أكثر بالمحسوسات البصرية والمسموعة والحس حركية "في بنية ديناميكية متكاملة وتشكيل فني مبتكر ومشوق، يساعد الطفل على نمو ذوقه وشخصيته، ويتوافق مع احتياجاته النفسية، ويكسبه قدراً من الثقافة والوعي، ويفتح أفقه نحو الجديد في عصر السرعة والمتغيرات المتلاحقة"[3] التي حوّلت كل شيء إلى صور رقمية، ومشاهد حركية، بما في ذلك الأدب الموجه للأطفال على الشاشة الزرقاء؛ التي تجمع بين الواقعية والافتراضية، لتوظيف كل الأجناس الأدبية الطفلية، في تجربة إبداعية يتجاوز فيها المتلقّي الصغير

---

[1] - طارق زيناي: إشكالية الأدب الرقمي. قراءة في الوسائط التواصلية، مجلة المدوّنة، العدد...مخبر الدراسات الأدبية والنقدية، جامعة البليدة02، ديسمبر 2017ص:491.

[2] - جميل حمداوي: الأدب الرقمي بين النّظرية والتطبيق، ج1، ط1، شبكة الألوكة، 2016، ص:10.

[3] - محمد المسعودي: أدب الطفل الرقمي بين فريقين، جريدة الرياض، 09 نوفمبر 2017، ركن مقالات اليوم، متوفر على الموقع: http://www.alriyadh.com/1636503، تاريخ الرفع: 20-01-2019.

حدود الواقعية "ليكون مبدعا فيضفي ملامح جمالية وقيمية جديدة على المنتج الفنّي الرقمي لم تكن فيه ولم تكن في ذهن المبدع الأول، وبمثل هذا لا يعدّ الشاعر والقاص والروائي حاكما للنص قيّما عليه، بل إنّنا بصدد طغيان التفاعل الفنّي الرقمي للمتلقّي مع النص وما حول النص من الأبعاد السمعية والبصرية...وهذا التفاعل يكسب النص هوية جديدة مع كلّ تصفّح"[1] وقد ترتقي هذه الهوية مع ارتقاء القدرات الإدراكية التي تتطور مع مراحل الطفولة المختلفة، في تعاملها مع الآلة الرقمية وتطبيقاتها وبرامجها المختلفة.

1.1- الأدب الرقمي:(littérature numérique)

يشار إلى الأدب الرقمي بكلّ أجناسه على أنّه ناتج تزاوج الأدب مع التكنولوجيا، أو هو الأدب الذي يستخدم الإعلاميات في كتابته، وهذا يعني "أنّ الأدب الرقمي هو الذي يستخدم الواسطة الإعلامية أو جهاز الحاسوب أو الكومبيوتر، ويحوّل النص الأدبي إلى عوالم رقمية وآلية وحسابية"[2] تكون اللغة الإنسانية حاضرة فيها كما هو الحال في الحوامل الرقمية حضورا محوريا، بالاشتراك مع لغات افتراضية أخرى كلغات البرمجة التي تدخل هي الأخرى كلغات محورية، وهي عبارة عن أوامر مكتوبة على شكل رموزٍ تستند إلى قواعد معيّنة يفهمها جهاز الحاسوب ويقوم بتنفيذها بتوظيف خصائص الوسائط التي تجعل النّصّ مرئيا أو مسموعا أو الاثنين معا. فضلا عن إظهار البيانات والتركيز على شكل العروض على الشاشة بمتعة وانسيابية، تختفي معها الحدود التقليدية للقراءة والكتابة.

فنحن أمام حاضن جديد للأدب، تمّ تخليقه في رحم التكنولوجيا، التي تأثر بكلّ قيمها الجديدة من حيث موضوعاته، ولغته، وفنّياته التقنية، وغاياته الخطابية "عن طريق استجلاب الأدوات التي تحرك عناصر الإدراك البصري والسمعي بالمسموعات والمرئيات...فالنّص الرقمي يمكّن المبدع من توظيف الصورة والصوت، مضافا إلى الحرف على أساس البناء الداخلي"[3] وبخاصة عندما يوجّه مضمونه إلى الطفل الذي يصبح تجاه هذا الحاضن الجديد "قادرا على الحصول على المعلومات التي يحتاجها في أسرع وقت، وبأقلّ جهد؛ خاصة مع اتساع رقعة شبكات الأنترنت باعتبارها مدارس المستقبل"[4] مع الإشارة إلى أنّ الأدب الرقمي ليس بالضرورة ربطه بالشبكة العنكبوتية، وإنما شرطه الحاسوب بحجمه المعروف أو الأحجام التي تناهت عنه، عبر وسائط تكنولوجية متعدّدة بديلة عن الوسائط الورقية، وجميعها تتساوى في كونها وسائل تربوية تعليمية، واعتمادا على ذلك يمكننا تعريف أدب الطفل الرقمي على أنّه كل ما "يتشكل بحسب معطيات التقنية الرقمية، بتوظيف اللغة الرقمية والبرامج المتاحة داخل جهاز الكمبيوتر، بحيث

---

[1] - إياد إبراهيم فليّج، وحافظ محمد عباس: الأدب التفاعلي الرقمي، ط1، دار الكتب، بغداد، 2011، ص:19.

[2] - جميل حمداوي: الأدب الرقمي بين النّظرية والتطبيق، ص:15.

[3] - مشتاق عباس معن: ما لا يؤديه الحرف. نحو مشروع تفاعلي عربي للأدب، ط1، دار الفراهيدي، بغداد، 2010، ص:11.

[4] - زينب سالم أحمد: الطفل العربي والثقافة الإلكترونية، ط2017، دار أطفالنا للنشر، الجزائر، 2017، ص:18.

يتضمن الصورة – الصوت – اللون - الحركة –الكلمة، في تشكيل فني، يساعد الطفل على نمو الذوق والشخصية، ويتوافق مع احتياجات عالم الطفل الشعورية والمعرفية"[1] فهو أدب شرطي مثله مثل الأدب الورقي بالنسبة للأطفال في مضمونه وتوافقاته.

2.1- الأدب الإلكتروني(Littérature électronique)

انتشر هذا المصطلح في الحقل المعرفي الفرنسي ومن يواليه في الثقافة الفرنكفونية، ومن الوهلة الأولى يتراءى لنا أن لا فرق بين الرقمي والإلكتروني، باعتبار المقصد العام، ولكن لب التسمية بين اللاحقتين في المجال اللغوي ينبئ بوجود فارقة بينهما، فالرقمي منسوب إلى الرقم، وتعتمد تسميته على الصيغ الرقمية الحاسوبية أو ما يسمى بالشفرة الثنائية(0-1) وهي طريقة التعبير أو تمثيل البيانات بشكل محدد والتي أساسها نظام العدّ الثنائي، وتُستخدم في الحواسيب كلغة أم نتعامل بها مع الحواسيب في معالجة النصوص والصور والأصوات والحركات، وهي هندسة برمجية تخصصية، وأمّا الإلكتروني "فيمثل المرحلة البدائية لاحتضان الحاسب الآلي للنصوص الإبداعية، لذلك يبقى هذا النص متّسم بالخطية؛ لأنّه لم يستثمر من تقنيات الحاسب الإلكتروني سوى احتضان النّص"[2] أي النّشر السّطحي بنقل النّص من عالمه الورقي المطبوع إلى عالم إلكتروني لكن دون تغيير في شكله أو مضمونه، فالفرق بين الورقي والإلكتروني هو الشاشة، غير أن الأدب الإلكتروني تشترك فيه عدّة قنوات لتوصيله إلى القارئ نذكر منها: الإيميل، الرسالة القصيرة، الفلاشات، بطاقات التخزين، ويبقى استقبال مضمونها عبر شاشة الحاسوب بشتى أنواعه، وتنتفي عنه التّفاعلية لجاهزية ما يقدّم، وعليه فالنص الإلكتروني في تسميته كذلك يعود "إلى طبيعة الوسيط الحامل له، إذ أصبح يقدّم عبر الوسيط الإلكتروني بعد أن كان يقدّم عبر الوسيط الورقي"[3].

3.1- الثقافة الرقمية (Culture numérique)

وفي أدب الطفل الرقمي استعمل المنظرون له، وبخاصة العرب منهم، مصطلحي الرقمي والإلكتروني بنفس المستوى المفهومي، وأكثرهم استعمل مصطلح(الثقافة الإلكترونية أو الرقمية) كبديل على ذلك؛ باعتبار أنّ الثقافة الطفلية أعمّ من الأدب الطفلي الرقمي، وأنّها في مضمونها تدل عليه، ومصادرها الموجهة للأطفال هي ذاتها المصادر الورقية وغير الورقية، ولكن تمّ تحزينها إلكترونيا، والأدب ضمن هذه الثقافة هو ظاهرة تقنية تمنح الطفل الاندماج مع مدخلات

---

[1] - السيد نجم: التقنية الرقمية ودورها في أدب الطفل، ورقة بحثية: مؤتمر (أدب الاطفال بين التراث والحداثة) أيام 20-21-22-/2014/05، الفيوم، مصر، متوفر على الموقع: https://middle-east-online.com، تاريخ الرفع: 22-01-2019

[2] - فطيمة ميجي: البنية الدلالية للشعر التفاعلي الرقمي، (رسالة ماجستير مخطوطة) جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2012-2013، ص:29.

[3] - فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي: ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2006، ص: 75.

الوسائط وبخاصة في مجال التعليم من خلال الحواسيب وشاشات العرض، فهي إذن محاولة لتخطّي عتبة القيود الموجودة في الأدب الطفلي الورقي بإضافة مميزات مفيدة.

إنّ الكلام عن ثقافة الأطفال الرقمية ليس كلاما من قبيل اللّهو الفكري، وإنّما هو ضرورة حياتية، كونها ثقافة جزئية متفرّعة عن ثقافة المجتمع، وهي "تنفرد بمجموعة من الخصائص والسّمات العامّة وتشترك في مجموعة أخرى؛ ومادام الأطفال ليسوا مجرّد راشدين صغارا، فإنّ لهم قدرات عقلية وجسمية ونفسية واجتماعية ولغوية خاصّة بهم ومادامت لهم أنماط سلوك متميّزة، حيث إنّهم يحسّون ويدركون ويتخيّلون ويفكّرون في دائرة ليست مجرّد دائرة مصغّرة من تلك التي يحس ويدرك ويتخيّل ويفكّر فيها الرّاشدون؛ لذا فإنّ ثقافة الأطفال ليست مجرّد تبسيط أو تصغير للثّقافة العامّة في المجتمع؛ بل هي ذات خصوصية في كلّ عناصرها وانتظامها البنائي"[1] حيث يمتصّ الطفل عناصر تلك الثقافة الرقمية بطرقه الخاصة بما يلائم اتجاهاته وميوله، والحديث عن هذه الثقافة ليس مقطوعا عن الأدب الرقمي الطفلي؛ لأنّه جزء "من عملية تثقيف الطّفل، هذه العملية التي لا ينهض بأعبائها النّتاج الأدبي وإنّما هي تقوم على عاتق مؤسسات اجتماعية وتربوية أوّلها وأهمّها الأسرة والمدرسة ووسائط الاتصال المختلفة؛ التي تحمل فيما تحمله ثقافة موجّهة للطّفل يكون الأدب أحد عناصرها"[2].

ويندرج تحت الثقافة الرقمية الموجهة للأطفال، كل ما أنتجه وأخرجه الإنسان من بنايات وصناعات واختراعات وأفكار وعادات وقيم اجتماعية "فليست الثّقافة أدبا وفلسفة وفنّا جميلا فحسب؛ بل هي كل المعارف والفنون المتّصلة بالنّشاط الإنساني المنتج، وبتطبيقات العلم والتكنولوجيا...وغير ذلك من مظاهر الحياة اليومية..."[3]. ويتجلّى ذلك في الوسائط المكتوبة للأطفال التي تضم فضلا عن أدب الأطفال الرقمي بما يحويه من حكايات وقصص متنوعة وأغاني وتمثيليات وأشعار ومجلّات متخصّصة في الأدب الموجّه للطّفل، وقواميس وكتب وسير وتراجم، الوسائط المسموعة والمرئية التي "تتضمّن المسلسلات والحكايات والبرامج التي تعرض في الإذاعة، وبرامج التلفزيون على اختلافها: تربوية تعليمية، وثائقية ترفيهية، مغامرات تاريخية وبوليسية...والوسائط المجسّدة من مسرح أطفال ومسرح دمى على اختلاف موضوعاتها ومستوياتها، وكذا الفنون الجميلة وتتضمّن الموسيقى والأغاني للأطفال والفنون التشكيلية..."[4] وهذه الوسائط الفنّية والإعلامية والمكتبية والمعلوماتية مجتمعة في مضمونها القِيمي، تتكامل وظيفيا فيما تحمله إلى الطّفل من ثقافة رقمية، مشكّلة شبكة علائقية تستوعب الطّفل وتحيط

---

[1] - هادي نعمان الهيتي: ثقافة الأطفال (د، ط) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1988، ص:30.

[2] - إسماعيل الملحم: كيف نعتني بالطّفل وأدبه، دار علاء الدّين، ط1، دمشق، 1994ص:06.

[3] - محمد السيد حلاوة: الرعاية الثقافية وأدب الطّفل(مدخل إلى أدب الطفل) (د، ط) دار المعرفة الجامعية الاسكندرية مصر، 2011، ص:18.

[4] - مريم سليم: أدب الطفل وثقافته، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، 2001، ص:30-31.



به، "ممّا يجعل دورها في تحديد عالمه وتوجّهاته يفوق كل تصوّر أو نظرة سطحية. وهي في تكاملها تعزّز تأثير بعضها على البعض الآخر، ويتراوح هذا التّأثير ما بين التّوجيه الواعي والفعل الخفي الذي يتوجّه إلى أعماق نفس الطّفل ويتفاعل
مع قواها"[1].

غير أنّ هذا التأثير يتباين إلى حدّ كبير، فالبيئة الثّقافية مثلا ليس لها تأثير يذكر على النّمو الجسمي بقدر تأثيرها في النّمو الانفعالي والاجتماعي، فالانفعال هو استجابة يظهرها الطّفل أثناء تعرّضه للمثيرات التي تعترضه في شكل مواقف، وكلّ سلوك يبديه الطّفل تجاه كلّ موقف هو في الواقع استجابة انفعالية لها علاقة بهذا السّلوك؛ بمعنى أنّ السّلوك هو نتيجة للحركة التّفاعلية بين ثقافة المجتمع، والثّقافة الموجّهة للطّفل وشخصيته، التي تفكّر وتستجيب وفق ما تمليه عناصر ثقافته المعيشة وعناصر العالم المحيط به، إذ في تفاعله معها يكتسب عاداته وأفكاره وقيمه واتجاهاته.

إنّ ثقافة الطّفل الرقمية "هي هذه الشبكة الواسعة من الرموز والمعلومات الشاردة في الفضاء، المخترقة للحدود والمعايير التّقليدية للزمان والمكان، هذا النّمط من الثقافة لا يتطلّب التقاء مباشرا بين الفاعلين، بل يفترض تحويل المعنى من مجال إلى مجال، هي إذن أشباح، وأطياف ممارسات، ترتد وتقفز خارج حدود الواقع، إلى درجة استحال معها التمييز بين الواقع وغير الواقع..."[2] فهذا يتّصل بواقع متغيّر يكتسب وصفه وتوصيفه من خلال تفحّص النّظرة والاهتمام بثقافة الطّفل العامة في بلادنا وفي العالم العربي، وكذا معاينة دور كلّ مؤسّسة تحمل أعباء هذه الثّقافة، سواء كانت اجتماعية أم تربوية، أم إعلامية، وسواء كانت رسمية أو غير رسمية، فضلا عن الفعاليات التّثقيفية أو ما يسمّى بالآليات عبر الوسائط المتعدّدة لثقافة الأطفال، ووسائل الاتّصال، والتّواصل مع جماهير الأطفال أي الصّورة التي يتحقّق بها البناء الثّقافي للأطفال الذي يشبه إلى حدّ بعيد "بناء برج مرتفع كل حَجرة تضاف إليه، أساسية وضرورية، وذات أهمّية في تشييده، لا يمكن الاستغناء عنها، والبرج الثّقافي، يحتاج أوّل ما يحتاج، أجهزة تربوية مؤهّلة تأهيلا جيّدا، ومن دونها لا يمكن البناء على الإطلاق..."[3]. ذلك أن الخطر الأكبر في حياة المجتمع يتمثّل في جهل المربّين بالأصول العلمية للتّربية، وتثقيف الطّفل. ففي تربية الأطفال "قانون صارم هو أنّه إذا كنت لا تربّي تربية علمية صحيحة فأنت تربّي تربية خاطئة، والتّربية الخاطئة تؤدّي إلى تدمير الأطفال نفسيا وعقليا واجتماعيا. وبناء على هذا القانون التّربوي

---

[1]- المرجع نفسه، ص:31.

[2]- الجمّوسي جوهر: الثّقافة الافتراضيّة، ط1، الشركة التونسية للنشر، تونس، 2006، ص: 85

[3]- عبد اللطيف الصّوفي: فن القراءة، ط2، دار الوعي للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009، ص: 73 .

فإنّ أيّة تربية نقدّمها للطّفل تلحق به الأذى وتدمّره إذا لم تكن تربية علمية"[1]؛ أي أنّ هذه التّربية لابدّ أن تقوم على وعي أصيل ينبع من معطيات علم الطّفولة وعالمها.

وعليه، فإنّ أمر ثقافة الأطفال الإلكترونية أو الرقمية لم يعد مقصورا على طريقة صناعة هذه الثقافة، أو استيعاب مضمونها، أو على اختيار النص المناسب لمراحل الطفولة، ولم تعد المسألة مسألة صورة ولون، أو مسألة نطق وأنسنة، بقدر "ما جلبه التّطور التكنولوجي والإلكتروني من أشكال وأفكار ومشاكل جديدة لأطفالنا، وينبغي على صانعي ثقافتهم الجديدة استيعابها أولا ثمّ طرح مضامين جديدة تناسب هذه الأشكال، والتفكير في الشكل الملائم لطبيعة الطفل الجديد الذي يجيد التعامل مع الحاسبات الشخصية، ويستوعب طريقة تشغيلها بسرعة مذهلة، وبصورة أفضل بكثير من الكبار، وبطريقة تدعو إلى التأمّل في القدرات الذهنية والعقلية والإدراكية التي يتمتع بها طفل العصر الحديث"[2] في تعامله مع البرامج التطبيقية والترفيهية والتعليمية والتثقيفية، التي تعكس في النهاية صورة الثقافة الجديدة الموجهة للأطفال.

4.1- الأدب التفاعلي(Littérature interactive)

مصطلح آخر تواجد بكثرة في الكتابات النّقدية للإنتاج الأدبي الموجّه للأطفال، وهو جنس أدبي يبدو أنّه جديد بالنظر إلى خصائصه الكتابية والقرائية، شرطه الاتصال بالشبكة العنكبوتية، وميزته الأبرز التفاعلية، فهو "الأدب الذي يوظف معطيات التكنولوجيا الحديثة في تقديم جنس أدبي جديد، يجمع بين الأدبية والإلكترونية، ولا يمكن أن يتأتى لمتلقيه إلا عبر الوسيط الإلكتروني، أي من خلال الشاشة الزرقاء، ولا يكون هذا الأدب تفاعليا إلا إذا أعطى المتلقي مساحة، تعادل أو تزيد عن مساحة المبدع الأصلي"[3] أي أنّه يجمع بين نشاط كاتب الأطفال بصفته مبدعا في جنس من الأجناس الأدبية، ونشاط الطفل باعتباره متلقّيا لجميع الأجناس أيضا، وهذا يحتّم "أن يكون المبدع والمتلقي متمّكنين من استخدام الحاسوب بمهارة، وفهم لغته وبرامجه دون الشعور بحواجز نفسية على الأقل بينهما وبين الوسيط الذي ينقل عبره المبدع إبداعه إلى المتلقّي، ويتلقّى هذا الأخير بالوسيلة نفسها، هذه الرسالة، ويمكن الاستعانة في هذا المجال بالمتخصّصين في مجال الكمبيوتر"[4] لإنشاء علاقة تفاعلية بين مجموعة من العناصر، ففضلا عن المبدع والمتلقّي هناك عناصر أخرى تنشّط عملية التفاعل وهي: النص مهما كان موضوعه الأدبي ولغته التي هي لغة المبدع والمتلقّي معا، الصورة بمختلف ألوانها حسب تدرّج

---

[1] - سمير عبد الوهاب أحمد: أدب الأطفال (قراءات نظرية ونماذج تطبيقية) ط2، دار المسيرة، عمّان، 2009، ص:33.

[2] - أنور عبد الحميد الموسى: أدب الأطفال فنّ المستقبل، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، 2010، ص:268-269.

[3] - فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص: 49.

[4] - العيد جلولي: نحو أدب تفاعلي للأطفال، مجلة الأثر، مجلد: 10، عدد: 10، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 31-03-2011، ص: 238.

تفضيلها والتي قد تغني في كثير من الأحيان عن الكلمة، الصوت، الحركة سواء كانت متصلة أو منفصلة، والحاسوب الذي يعتبر حاضنة كل ذلك.

وعليه فالكاتب الذي يوجّه إنتاجه للأطفال عبر الرقمية لابد أن يتغيّر، فلم يعد كافياً أنْ يمسك

قلمه ويخط الكلمات على دفاتره؛ بل أنْ يكون شمولياً، وأن يكون مُبرمِجاً، وعلى إلمام واسع بتقنيات الحاسوب ولغة برمجته "وأن يخاطب الطفل بنفس لغته، ذلك أن الكتابة هي فعل جدلي بين طرفين، الكاتب من جهة والقارئ من جهة أخرى، فاذا لم يتقن الكاتب لغة القارئ أو لم يفهم القارئ لغة الكاتب اختلّت العلاقة في الفعل الكتابي نفسه"[1] وانتفت بذلك التّفاعلية، فطفل هذا العصر لم يعد ذلك المتلقّي المستهلك، وتجاوز في عصر التكنولوجيا عهد الصندوقية الواردة للمواد الأدبية، إلى التّصدير بتفاعله مه النّصوص بالإيجاب أو السّلب، على الرغم من أن الأدب التفاعلي الموجّه للأطفال لم يتجاوز بعدُ عتبة الإشكالات، رغم تجليه في الوسائط الرقمية التّفاعلية.

وعلى الرغم من أنّ مصطلح (التّفاعلية) هو مصطلح شائع أكثر في مجال الكيمياء وفي بعض الأوساط الفيزيائية، فقد منحه المجال الأدبي الورقي، تأشيرة سياحية إلى أبجدياته المصطلحية، بينما منحه الأدب الرقمي تأشيرة إقامة، ومنحه صفة اللاحقة الرسمية: القصيدة التّفاعلية، الرواية التفاعلية، المسرحية التّفاعلية، المقالة التّفاعلية، وكلّها تحت تسمية الأدب التّفاعلي، أو الأدب الرقمي التّفاعلي، وفق الشروط الملزمة التالية[2] :

- أن يتحرر مبدعه من الصورة النمطية التقليدية لعلاقة عناصر العملية الإبداعية ببعضها.
- أن يتجاوز الآلية التقليدية في تقديم النص الأدبي.
- أن يعترف بدور المتلقي في بناء النص، وقدرته على الإسهام فيه.
- أن يحرص على تقديم نص حيوي، تتحقق فيه روح التفاعل، لتنطبق علية صفة (التفاعلية).

فهذه الشروط تزيد من عدد جمهور الأطفال المتفاعلين مع النّصوص الموجّهة إليهم، بحسن توظيف الحاسوب لإنتاج نصوص أدبية جديدة، والتفاعل مع منتجها عن طريق وسائط التّواصل، كتطبيقات المحادثة والبريد الإلكتروني، والرسائل القصيرة، وإن كانت في مجملها تشكّل عبئا على المتلقي الجديد، وهو المبدع؛ لأنه وإن استقبلها لا يمكنه الرّد عليها لكثرتها، على عكس الإنتاج الورقي الذي تكون تغذيته الراجعة عبر الصفحات الورقية، أو المقابلة المباشرة الآنية، وهي

---

[1] - محمد سناجلة: الرواية الرقمية تفرض حضورها على أدب الطفل في ضوء التطورات التقنية، جريدة الوسط البحرينية، العدد: 4975، 20-04-2016، متوفر على الموقع: http://www.alwasatnews.com.

[2] - فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص:50.

واحدة من الفروق بين الرقمي والورقي، فالإقبال الجماهيري "على النّصوص المقدّمة عبر الوسيط الإلكتروني، والتي تعتمد على تفعيل دور المتلقي من خلال الأدوات التكنولوجية الموظفة فيها، تستطيع استقطاب عدد أكبر من المتلقين، وأنّ إجراء مقارنة بينها وبين النصوص الورقية، أو حتى النّصوص السمعية البصرية، لن تكون نتائجه إلا في صالح النّصوص التّفاعلية"[1] وهذا يحيلنا إلى تمييز التفاعلي عن الورقي في النقاط

الفارقة الآتية[2].

- يقدم (الأدب التفاعلي) نصا مفتوحا، نصا بلا حدود، إذ يمكن أن ينشئ المبدع، أيا كان نوع إبداعه، نصا، ويلقي به في أحد المواقع على الشبكة، ويترك للقراء والمستخدمين حرية إكمال النص كما يشاؤون.

- يمنح (الأدب التفاعلي) المتلقي/ المستخدم فرصة الإحساس بأنه مالك لكل ما يقدمه على الشبكة، أي أنه يعلي من شأن المتلقي الذي أهمل لسنين طويلة من قبل النقاد والمهتمين بالنص الأدبي، والذين اهتموا أولا بالمبدع، ثم بالنص، والتفتوا مؤخرا إلى المتلقي.

- لا يعترف (الأدب التفاعلي) بالمبدع الوحيد للنص، وهذا مترتب على جعله جميع المتلقين والمستخدمين للنص التفاعلي مشاركين فيه، ومالكين لحق الإضافة والتعديل في النص الأصلي.

- البدايات غير محددة في بعض نصوص(الأدب التفاعلي)، إذ يمكن للمتلقي أن يختار نقطة البدء التي يرغب بأن يبدأ دخول عالم النص من خلالها، ويكون هذا باختيار المبدع الذي ينشئ النص أولا، إذ يبني نصه على أساس أن لا تكون له بداية واحدة، والاختلاف في اختيار البدايات من متلق لآخر يجب أن يؤدي إلى اختلاف سيرورة الأحداث، (في نص الروائي، أو المسرحي، على سبيل المثال) من متلق لآخر أيضا، وكذلك في ما يمكن أن يصل إليه كل متلق من نتائج.

- النهايات غير موحدة في معظم نصوص (الأدب التفاعلي) فتعدّد المسارات يعني تعدّد الخيارات أمام المتلقي/المستخدم، وهذا يؤدّي إلى أن يسير كل منهم في اتّجاه يختلف عن الاتجاه الذي يسير فيه الآخر، ويترتب على ذلك اختلاف المراحل التي سيمرّ بها كل منهم، مما يعني اختلاف النهايات، أو على الأقل، الظروف المؤدية إلى تلك النهايات وإن تشابهت أو توحّدت.

- يتيح (الأدب التفاعلي) للمتلقين/المستخدمين فرصة الحوار الحي والمباشر، وذلك من خلال المواقع

ذاتها التي تقدم النّص التفاعلي...إذ بإمكان هؤلاء أن يتناقشوا حول النص، وحول التطورات التي

حدثت في قراءة كل منهم له.

[1] - عبير سلامة: النّص المتشعب ومستقبل الرواية، (د، ط) هيئة الكتاب المصرية، مصر، 2008، ص: 31.

[2] - فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص. ص: 50-53.

- إن جميع المزايا السابقة تتضافر لتنتج هذه الميزة، وهي أن درجة (التفاعلية) في (الأدب التفاعلي)

تزيد كثيرا عنها في الأدب التقليدي المقدم على الوسيط الورقي.

- في (الأدب التفاعلي) تتعدّد صور التفاعل، بسبب تعدد الصور التي يقدّم بها النص الأدبي نفسه إلى المتلقي/المستخدم.

2- الأدب الرقمي الطفلي والجدلية المفهومية لنصوصه:

في البدء لابدّ من الإشارة واستنادا إلى ما سبق، أنّ "هناك حماسة كبيرة في الغرب لصناعة "الأدب الإلكتروني" أو "الأدب الرقمي" أو "الأدب التّفاعلي" وقد استخدمتُ " أو" لتأكيد أنّ تحديد معنى المصطلح لم يعد عند صناع الأدب مشكلة، فكلّ مصطلح قد يحلّ مكان الآخر، ويتّخذ المواصفات نفسها لهذا الآخر، بل باتت المشكلة في تخطي السابق لتحقيق فعالية أكبر، فالتقنية لا تقف عند حدّ معيّن، وكذلك الأدب لن يقف عند حدّ معيّن، فقد صارت الوسيلة الأكثر فعالية هي حفز الخيال والعاطفة معا لخلق المعنى الخاص بكل قارئ"[1] وبخاصة في مجال أدب الأطفال، وإن كنت أحبذ (الأدب التفاعلي) لأنّ التّفاعلية من صفات الأطفال "فإذا قام الأديب المحترف الذي يتوجّه بأدبه للأطفال بترك فرصة للطفل أن يشاركه الكتابة، وأن يتدخّل حيث يجب التّدخل، وأن يتفاعل معه عبر هذا الفضاء مستخدما الصورة والصوت واللون والحركة فإنّنا بذلك نخلق أدبا تفاعليا للأطفال ونخرج من أزمة المصطلحات وإشكالية المسميات"[2] بالتّحول المباشر من هذه الأزمة إلى خرائط الإبداع الأدبي، ومن المسكن الورقي إلى محيط أوسع، هو البيت العنكبوتي الذي توفّره شبكة الأنترنت، وانتقال النّص الورقي الموجّه للأطفال الذي تحكمه سلطات متعدّدة بدءا بمنتجه فناشره فرقيبه فمؤسسة نشره، ثمّ مؤسسة توزيعه، هذا إن لم تتدخل سلطة القانون والسياسة في مضمونه وشكله، إلى الرّقمية التّفاعلية التي ستكون لا محالة منطلقا فعّالا في تقديم هذا الأدب الجديد لأطفالنا، ولكن رغم إيجابياتها ستصنع لنا جدلية جديدة على مستوى النّص كبديل للمصطلحات السابقة والتي سنعالج مفاهيمها في مصطلحين شائعين بعجالة كالآتي:

1.2- النصّ المترابط أو المتشعّب: (Hypertexte)

توظف أبجديات المقاربة الأمريكية هذا المصطلح لوسائطها الفنّية والأدبية وحتى الإعلامية "على أساس أنّ النّص الأدبي يترابط مع مجموعة من النّصوص التّفاعلية الأخرى التي تتشكّل من مكوّنات آلية وتقنية وإعلامية وبصرية وصوتية"[3] فالحاسوب كوسيط جديد يختلف اختلافا كبيرا

---

[1] - إبراهيم أحمد ملحم: الأدب والتقنية مخل إلى النقد التفاعلي، ط1، عالم الكتب، الأردن، 2013 ، ص.ص:16-17.

[2] - العيد جلولي: نحو أدب تفاعلي للأطفال ، ص: 248.

[3] - جمبل حمداوي: الأدب الرقمي بين النَظرية والتطبيق ، ص: 11.

عن الآلات التقليدية التي تنتج نصا خطّيا وفقط؛ لأنه يتكون من مجموعة كبيرة من البرامج التي يضطلع كل منها بوظيفة مختلفة ، ويمكن مع ذلك ترابطها لأداء مهمة محددة في العمل الأدبي اسمها: النّص المترابط، الذي يترابط فيه الشفوي بالكتابي بالصوري بالحركي، وكل ذلك "يتحقّق من خلال الحاسوب، وأهمّ ميزاته أنّه غير خطّي لأنّه يتكون من مجموعة من العقد أو الشّذرات التي يتّصل بعضها ببعض بواسطة روابط مرئية، ويسمح هذا النصّ بالانتقال من معلومة إلى أخرى عن طريق تنشيط الروابط التي بواسطتها نتجاوز البعد الخطّي للقراءة"[1] مما يتيح للمتلقي الصغير حرية اختيار الطريقة التي تناسبه أثناء القراءة، عن طريق النّقر بالفأرة أو الضغط على المفاتيح، وقد تضاف عليه جمالية الفقاعات التي تحوم حول المنطقة الدّالة، واحيانا مصحوبة بصوت متناغم جذاب للأطفال مما يجعلهم يتابعون التفاعل بمرح.

2.2- النص الشبكي(Cybertext)

يبدو من خلال مفهوم النص المترابط، أن هذا الأخير أقدم في التّواجد من النّص الشبكي الذي يسميه بعض النّقاد في مجال النقد التفاعلي النص السبرنيطيقي، فإذا كان الأول يدل على تنظيم النص، وكيفية بنائه من خلال ترابط عناصره ومكوناته، فإن النص الشبكي "يتخذ بدوره دلالة خاصة تتصل بشكل بنائه وطبيعة تشكله، إلا أنه يعطينا بعدا أعقد من الدلالة التي يتضمنها النص المترابط. ولذلك يعتبر بعض الباحثين أنه جاء ليشكل تطويرا للنص المترابط وتجاوزا له في الوقت نفسه. إن مفهوم النص المترابط والسيبرنص يتأسسان في علاقتهما بالفضاء في صوره المختلفة"[2] والنصّ الشبكي تمّ توظيفه في الثقافة الأوروبية وهو النّص "الذي يحيل على البرمجة الذّاتية والآلية والأوتوماتيكية، وعلى مؤلفات الأنترنت ومفهوم الشبكة. بيد أن هذا المصطلح يقصي ما يسمى بالأقراص المدمجة، ويتعالى عن الكثير من المرفقات والإنشاءات الإلكترونية الأخرى"[3].

وفي ظل هذا التطور الهائل في التكنولوجيا الذي أثر في كل نواحي الحياة المتصلة بالراشد أو الطفل الصغير، بما فيها الساحة الثقافية، ظهرت أنواع كثيرة من المصطلحات تدل في مضمونها على الأدب الرقمي، ففضلا عما تمّ ذكره، هناك مصطلحات أخرى دالة على ذات الحقل سأكتفي بذكرها، لأن المساحة لا تكفي لتشريحها: أدب الصورة، الأدب الديجتالي، الأدب الآلي، الأدب الروبوتي، الأدب المبرمج، الأدب الحاسوبي، الأدب الإعلامي، الأدب الويبي، الكتابة الأنترنتية، الكتابة الفيسبوكية، النّص المفتوح، والنّص الهاتفي، وغيرها من المسميات، وكلّها مصطلحات لا يهمّنا كثيرا تواجدها بكثرة على ألسنة المستخدمين مادامت تتفق في الوظيفة، وإنّما المهم بصفتها

[1] - سعيد يقطين: من النّص إلى النّص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2005، ص: 264.

[2] - سرديلت سعيد يقطين، متوفر على الرابط : http://www.saidyaktine.net، تاريخ الرفع: 25-01-2019.

[3] - جمبل حمداوي: الأدب الرقمي بين النّظرية والتطبيق، ص:12.

حاملا للأدب الرقمي الموجه للأطفال، الذي يمكن حصر مفهومه وفق ما تمّ تقديمه في كونه "توليفة من المؤثرات اللسانية وغير اللسانية، حيث تتغير فيه أطراف المنظومة الإبداعية ويتجدد فيه الجهاز المصطلحي؛ ليصبح بذلك المبدع منتجا والقارئ مستخدما، وتختلف فيه عمليتا القراءة والكتابة. فهو تجلٍّ جديد للأدب بمظهر مغاير تماما يتمثل في الشق المادي الذي يعتمد على معطيات وعناصر جديدة على المادة الأدبية بصورتها التقليدية المتكئة على الكلمة، من قبيل الصوت والصورة حيث تمتزج هذه العناصر في توليفة جريئة تقوّض نظرية الأدب وأجناسيته لتقترح أسئلة جديدة تشكل أدبية جديدة"[1] ولايزال البحث في الدرس الأدبي الرقمي الموجه للأطفال بحاجة لحفر أعمق في جوهره لرفع اللبس عنه في ظل معارضة الكثيرين له، واتهامه بالخطر القادم نحو الأدب الورقي حدّ وصفه بالخرافة.

3- حضور أدب الأطفال الرقمي على الشاشة الزرقاء:

إنّ المتتبّع للمشهد الأدبي الطفلي في الجزائر وفي غيرها، سيكتشف لا محالة تراكما في المواد الإعلامية والأدبية الموجهة للأطفال في كلّ مراحلها، وعلى مختلف وسائطها، عبر الشبكة العنكبوتية وعلى شاشات الحاسبات، وهو مظهرها الرقمي، يمكن أن نجلي بعضها في الآتي:

- موقع شمعة: شبكة المعلومات العربية التربوية(موقع أدبي نقدي)shamaa.org
- موقع (تعلّم)www.taalam.org -
- *إسلام ويب*kids.islamweb.net/kids/ar
- موقع starfall more.starfall.com
- موقع نفهم نتعلم ببساطة www.nafham.com
- موقع عصافير: قصص أطفال مصوّرة مقروءة 3asafeer.com
- موقع: أ ب ت تعليم العربية للأطفالwww.alefbata.com
- موقع: كيدز دوت جو kids.jo/main
- موقع Funbrain www.funbrain.com
- مجلة العربي الصغير alarabi.cld.bz
- مجلة فارسfaresmagazine.com
- دار الحدائق www.alhadaekgroup.com
- موقع تمور نت لقنوات الأطفالtomor.net/tv-children.aspx
- موقع ناشيونال جيوغرافيك للأطفالkids.nationalgeographic.com
- الروافد: منصة إلكترونية ثقافية تفاعلية http://arrafid.ae

---

[1] - خديجة باللودمو: الأدب الرقمي العربي الموجه للأطفال (دراسة في المنجز النقدي) رسالة دكتوراه مخطوطة، جامعة ورقلة، 2017-2018، ص:107.

فضلا على هذه المواقع هناك مواقع كثيرة للكتاب الإلكتروني الموجه للأطفال، والأقراص المدمجة، والصالونات والمنتديات الأدبية، ومؤتمرات التعليم الرقمي، وجوائز أدب الطفل، وكلها مواقع تحتاج للدراسة والنّقد للوقوف على شروطها ومواءمتها لمراحل الطفولة.

4- القصة الصوتية التّفاعلية: أنموذج تطبيقي:



يبدو أنّ عصرا جديدا قد بزغ وأنه لا جدوى من حشو رؤوس الأطفال بمعلومات كثيرة "خاصة وأن التطور التقني والمعرفي الرهيب جعل من الحصول على المعلومات غالبا لا يشكل أية صعوبة، كما لن يشكل امتلاك المعلومات في المستقبل فارقًا جوهريًا بين الأمم والأفراد، وإنما سيكون التميز مرتكز أساسا على مهارات المجتمع في استخدام المعلومات وتحليلها وتوظيفها، ولذا فإن تنمية المهارات العقلية العملية لدى الأطفال ستكتسب أهمية بالغة"[1] وهنا يبرز دور كاتب الأطفال وهو يكتب لطفل هذا العصر، وفق قواعد وصفات أدب الأطفال التّفاعلي؛ لأنه أدب شرطي ومحفوف بالصعوبات، ولاشكّ في أنّ أدب الطّفل الرقمي صار من أبرز الأدوات الفنّية في تنشئة الطّفولة ومن أهمّ وسائل التّربية على القيم الأصيلة، والمبادئ الإسلامية النّبيلة، ومن أرقى وسائط الثّقافة للمعرفة والاستكشاف، وتنمية الإبداع؛ أجلَ مدّ الطّفل حقّه من الثّقافة، وبناء شخصيته وإعداده للمستقبل، على اعتبار أنّه الطّاقة البشرية الأساسة في المجتمع، ولا يتأتّى ذلك إلا بمنحه فرصة التفاعل مع الثقافة الرقمية الموجهة له.

ولعلّ من الجهود التي أحسبها بارزة في مجال أدب الطفل التفاعلي، تجربة الأديبة التونسية المتميّزة عائشة المؤدِّب[2] في مجموعة قصصها السمعية التّفاعلية، والتي سأختار منها القصة أعلاه، وهي قصة تعتمد على السرد الرقمي، في تشكيل بنيته على الصوت والصورة واللون، وتتميز لغته بالسرعة أحيانا، وبالمباغتة أحيانا أخرى، ومعظم الجمل اللغوية فيه قصيرة، مما قلّص

---

[1] - أحمد قرني: كتابة جديدة لطفل المستقبل، مجلة: الروافد الرقمي (مِنَصّة إلكترونية ثقافية تفاعلية) متوفر على الموقع: http://arrafid.ae، تاريخ الرفع: 28-01-2019.

[2] - كاتبة وأديبة وشاعرة تونسية، مهتمة بأدب الطفل وملتقياته كتابة وتنظيما وتحكيما، وتكتب له الشعر والقصة والمسرح، من إنتاجها للأطفال: قصة شعرية: القوس العجيب 2015، مجموعة قصص سمعية تفاعلية للأطفال 2016، قرص ليزري غنائي للأطفال 2016، مشرفة نشيطة لسنوات عدة لـ: كورال الأطفال ونوادي المطالعة. من إصداراتها الورقية: ديوان قصائد من أرض تونس 2007. ديوان ظلي بقعة حبر 2010. رئيس فرع اتحاد الكتاب بسوسة، ورئيسة جمعية الأجيال للمسرح والموسيقى.

حجم القصة وقلّل من كثافتها الخطية التي كانت على الورق، وهي أمور تقنية جعلت الكاتبة من خلال دار الإنتاج (شركة أوديو لابي التونسية) أن تكون على دراية بتقنيات الحاسوب وبرمجياته، وإتقان فن الإخراج

والمسرحة الرقمية، بتوظيف الصوت والموسيقى، الصورة واللون، والحركة.

- الصّوت والموسيقى:

وظّفت الكاتبة الموسيقى كفاتحة صوتية لقصتها؛ ذلك أنّ الموسيقى ترتبط عند الطفل بالصوت الحسن الذي "يجري في الجسم مجرى الدّم في العروق فيصفو له الدّم، وتنمو له النّفس، ويرتاح له القلب، وتهتزّ له الجوارح، وتخفّ له الحركات"[1] بطريقة مباشرة، فبمجرد فتح الشاشة والضغط على عنوان القصة برابط أحادي المدخل، تتفجر فاتحتها موسيقى، وهو خطاب صوتي محمّل بكثير من المعاني والدلالات، لشد انتباه الطفل وإثارة تشوّقه وتهيئته للتّلقي الإيجابي، ثم يتجلى صوت السارد أو الحكواتي أو المذيع، وقد كانت الكاتبة موفقة حين استعملت الصوت النّسائي؛ لأنّه شبيه بالموسيقى في رسالة ترحيبية (أصدقائي الصّغار، مرحبا بكم في قصة جديدة، بعنوان: الغابة السعيدة) بمستوى صوتي محبّب للصغار، ثمّ تقدّم الراوي القارئ، وكاتبة القصّة. وتطلب من الأطفال حسن الإصغاء، ومحاولة الإجابة عن الأسئلة. وهنا يبدأ التفاعل الكامل نتيجة الخيال التثويري الذي تركته المذيعة في مخيلات الأطفال.

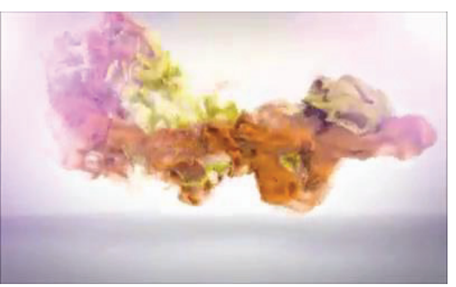
استطاعت الكاتبة بعد هذه المقدّمة في قصتها التّفاعلية هذه، أن تحقّق قفزة نوعية "تتمثل في تحويل النّص إلى مشهد كتابي سمعي بصري، يستحيل على أي كتاب ورقي أن يخرجه، حيث يملك النّص الكتابي حرية الحركة، ليس فوق الخلفية فحسب؛ بل وكذلك داخل نوافذ أو إطارات مختلفة"[2] وتملّك الرّاوي لسانها ليحكي بالصوت المصاحب للكتابة قصة(الغابة السعيدة) والأجمل في كل ذلك أنها نقلت أصوات الكناري، البلبل، العندليب، والحسون من الطبيعة مباشرة ووظفتها صوتيا باستعمال تقنيات الصوت التكنولوجية "والسّمع هو الحاسّة الطّبيعية التي لابدّ منها لفهم تلك الأصوات"[3] لذلك عنيت الكاتبة في كلّ مراحل قصتها التّفاعلية بالصّورة الصّوتية، فاستعملت في تشكيلها أصوات الطيور القريبة من الطّفل. مع مقطوعات موسيقية أخرى مصاحبة للأحداث.

---

[1]- أحمد زلط: أدب الطّفل العربي دراسة معاصرة في التّأصيل والتّحليل، ط1، دار هبة، مصر، 1998، ص:121.

[2] - إبراهيم أحمد ملحم: الأدب والتقنية مخل إلى النقد التفاعلي ، ص: 69.

[3]- إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية (د، ط) مطبعة نهضة مصر، مصر (د، ت) ص:14.





- الصورة واللون:

وظفت الكاتبة باستعمال التقنيات والبرامج الرقمية على الحاسوب الصورة بشكل واضح للأطفال، حيث يتجلى منذ بداية القصة مشهد صورة "لا تخلو بحال من اللّون فيها، من أحمر وأبيض وأخضر وغيرها من الألوان المركّزة والخفيفة"[1] لتبدأ بعد ذلك لعبة السرد، ويبدو أن الكاتبة تنتمي للاتجاه التربوي، وهو اتّجاه يركز في كتاباته الموجّهة للطفل على الألوان التي تجعل الصورة قريبة من الأطفال، أين يكون "اللّون الأحمر هو المفضّل عند الأطفال، يليه اللّون الأصفر، ثمّ الأزرق فالأخضر، وينفعل الأطفال الذين تقع أعمارهم بين نهاية مرحلة الرّضاعة وسن ما قبل المدرسة باللّون الأحمر كثيرا، في حين يكون اللّون الأصفر أقلّها تفضيلا لديهم، وحين يصل الأطفال إلى العمر المدرسي(ست سنوات) يصبح اللّون الأزرق هو المفضّل لديهم"[2] ويزداد حظ هذه الألوان ميلا ومعرفة وتسمية مع تزايد الخبرات والتّعلّم؛ ونلاحظ من خلال مشاهد القصة أنّ عائشة المؤدب أشاعت الألفة بين المعنى واللّون بما يتّفق مع الغرض الرقمي للموضوع، وكان للطّبيعة أثر واضح الثّراء اللّوني عندها، مما يحقق جمالية النّص الرقمي الموجه للأطفال " ذلك أن الطفل بطبعه يميل إلى مشاهدة الصّور والتّساؤل عن كل جزئيّة فيها، أما حين صارت الصّورة متحرّكة فإنّها تفجّر بركان أسئلته وتستفزّه لمعرفتها وفهم أعمق لها. وبالتالي فإن المستوى البصري ليس إلا قيمة جمالية من الواجب احترامها"[3] وهو ما فعلته الكاتبة في مضمون قصتها.

- الحركة والحرية

يوصي المهتمون بأدب الأطفال عموما، أن يكون هذا الأخير مشحونا

---

[1] - المرجع نفسه، ص:226.

[2] - شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التّذوق الفنّي) المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت 2001، ص:241.

[3] - خديجة باللودمو: الأدب الرقمي العربي الموجه للأطفال ، ص: 163.

بالمرح ولا ويتحقّق هذا المرح إلّا بتجسيد صورة الحركة فيه، ذلك أن طبيعة الطّفل هي الحركة، فهو يكره الأشياء الجامدة؛ لذلك عمد المشتغلون على الأدب الرقمي الطفلي إلى أنسنة الجمادات لإضفاء الحركية عليها، وعادة ما تتمظهر صورة الحركة في اللّعب، والتّحول من الثّبات إلى التّمايل والميسان بفعل عناصر الطّبيعة كالنّسيم مع الأزهار، والرّياح مع الأشجار، وهو الاتجاه الذي تبنته الكاتبة عائشة المؤدّب في قصّتها باستعمال تقنية البوربوينت، حيث استخدمت خلفية ملونة على شكل ورقة مطوية؛ وحتى يمكن للطفل متابعة قراءتها دون صوت، وهي من حرية الاختيار عند المتلقي الصغير استعملت اللونين الأبيض والأصفر لقراءة الكلمات عليها بسهولة، وبكلّ حرية، لأنّ الطفل يكره التّوجيه الصارم والوعظ الممل، ولا يستجيب للقيود. كما استخدمت حجما عريضا للخطوط التي تتناسب مع الخلفية المستخدمة، وتتناسب مع مستوى النّظر عند الأطفال مع استعمال كثير من الحركات الإعرابية.

- المشاركة والتّفاعل:



وهو جوهر الأدب التّفاعلي الموجه للأطفال، وذلك من خلال إتاحة القصة كجنس أدبي رقمي على شبكة الأنترنت، أو على وسيط تكنولوجي، ونظرا لشكل قصة (الغابة السعيدة) التي تبدو في شكلها تقليدية، فإنّ الطفل المتلقّي ليست له إمكانية تغيير طريقة سير القصّة، ولكنّه سيتفاعل مع القصة استجابة لمجموعة الأسئلة التي تطرحها الكاتبة في نهاية كل حدث جزئي، والأجمل في ذاك أنها تقطع صوت الراوي بعد كلّ سؤال لفترة زمنية؛ لتجعل الطفل المتلقي يتفاعل مع محيطه الذي يقدّم له في شكل لعبة لغزية بالأشكال المعروضة أمامه، ومحاولة التّعرف عليها، بجعل ذهنه متيقظا ونشطا حتى انتهاء أحداث القصة. وكردّة فعل تفاعلية يمكن للمتلقي الصغير التّدخل أيضا باستدعاء الكاتبة عن طريق صفحتها الإلكترونية واقتراح التغيير الذي يراه مناسبا أو النهاية التي كان يأملها. وما يعاب على الكاتبة في هذا المقام أنها لم تقنّن قصتها التّفاعلية ومرحلة معيّنة من مراحل الطّفولة.

الخاتمة والنتائج:

ونخلص في خاتمة هذه الرحلة البحثية القصيرة التي أزعم أنها ستبقى مفتوحة، لأنّ موضوع الأدب الرقمي بعامة، والموجّه منه للأطفال بخاصة، موضوع استشرافي يحتاج إلى مقاربات مفهومية أوسع والبحث أكثر في حقول تنظيره، إلى جملة من النتائج والاقتراحات وفق الآتي:

- الأدب الرقمي الموجه للأطفال، أدب جديد جدّة الأدب الرقمي بعامة، وقد تعدّدت مفاهيمه ومصطلحاته؛ لأنّه لايزال يبحث عن موقع له على خارطة الأدب، وإن افتكّ صك الاعتراف على هذه الخارطة، فهو لايزال دون توقيع رسمي، ودون ختم نقدي، يرسم معالمه.

- الأدب الرقمي الطفلي أثبت وجوده كظاهرة في ظل حتمية العصر التكنولوجي، التي تبنت بالضرورة حوسبة الخطاب الأدبي الموجّه للطفل، عبر الوسائط الإلكترونية، وباستعمال كل المؤثرات التّقنية ومعطيات عصر المعلوماتية، الأمر الذي جعله يكسر النّمطية الورقية، إلى التّلقي الرقمي في ثلاثية تشاركية تتكون من المؤلف والنّص والمتلقي، وهي بدائل طبيعية بالنظر إلى النقلة المعرفية المعاصرة؛ التي قد تمنحه الاستقلالية، بعد جمع شتاته المفهومي المتناثر عبر جغرافيات فكرية وثقافية.

- نزعم أنّ مصطلح الأدب التفاعلي هو الأقرب لتسمية الأدب الرقمي الموجه للأطفال، لأنّ التفاعلية تتمظهر في الجماليات التقنّية التي تتوافق وميولات الأطفال، وتمنح النص طاقة إبداعية فنّية جديدة، لجعله ساحة للحوار مع الأطفال، باستقطاب المقروئية والمشاهدة وإعادة الإنتاج، وبالتالي توفير بيئات للتعاون والتّشارك والتفاعل، حيث الصور والألوان، والأصوات والتّصاميم الجذّابة، والرسومات المتحرّكة والتفاعلات الاجتماعية والتّراسل وغيرها.

- نقترح أن تكون برمجة الأدب التفاعلي الطفلي في إطار مشوّق وممتع من حيث الحركة والصوت واللون والإخراج المحترف، واختصار المضمون الورقي المُحَوّل إلى مشاهد قصيرة حتى لا نثقل كاهل المتلقي الصغير ولا نشتت انتباهه وتركيزه. وأن يتناسب المضمون مع المرحلة الموجه إليها، والتي يجب أن تُحدّد على صفحة التّقديم أو الخلفية على الشاشة.

- على الرغم من أنّ طفل اليوم أصبح عالِما صغيرا بمعطيات التكنولوجيا، لابد من تبسيط آليات تشغيل الوسيط وتسهيل استخداماته، وتقديم المنتوج الإلكتروني كهدايا مجانية للأطفال، وبخاصة ما ارتبط منها بالتعليم.

- والأهم من كلّ ذلك تخصيص مساحة للتفاعل من قبل الأطفال لإبداء آرائهم، والردّ على التّساؤلات، وتكملة ما ينقص، وتغيير ما يجب تغييره، وتقديم المقترحات...

- وأخيرا أنبّه لخطورة الإدمان، وأوصي بضرورة المراقبة، فليس كلّ ما يقدّم للطفل عبر الوسائط التكنولوجية هو بالضرورة خطاب بريء، وهذا ما تجليه الندوات والملتقيات والأيام الدراسية على مستوى المؤسسات الجامعية.

المصادروالمراجع:

أولا- الكتب

1- إبراهيم أحمد ملحم: الأدب والتقنية مخل إلى النقد التفاعلي، ط1، عالم الكتب، الأردن، 2013.

2- إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية (د، ط) مطبعة نهضة مصر، مصر (د، ت).

3- أحمد زلط: أدب الطّفل العربي دراسة معاصرة في التّأصيل والتّحليل، ط1، دار هبة، مصر، 1998.

4- إسماعيل الملحم: كيف نعتني بالطّفل وأدبه، دار علاء الدّين، ط1، دمشق، 1994.

5- آشتي شوكت: القيم الاجتماعية في أدب الأطفال، ط1، دار النضال، (د، ب) 1999، ص:64.

6- أنور عبد الحميد الموسى: أدب الأطفال فنّ المستقبل، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، 2010.

7- إياد إبراهيم فليّج، وحافظ محمد عباس: الأدب التفاعلي الرقمي، ط1، دار الكتب، بغداد، 2011.

8- جمبل حمداوي: الأدب الرقمي بين النّظرية والتطبيق، ج1، ط1، شبكة الألوكة، 2016.

9- الجمّوسي جوهر: الثّقافة الافتراضيّة، ط1، الشركة التونسية للنشر، تونس، 2006.

10- زهور كرام: الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات ثقافية، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2009.

11- زينب سالم أحمد: الطفل العربي والثقافة الإلكترونية، ط2017، دار أطفالنا للنشر، الجزائر، 2017.

12- سعيد يقطين: من النّص إلى النّص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2005.

13- سمير عبد الوهاب أحمد: أدب الأطفال (قراءات نظرية ونماذج تطبيقية) ط2، دار المسيرة، عمّان، 2009.

14- شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التّذوق الفنّي) المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت 2001.

15- عبد اللطيف الصّوفي: فن القراءة، ط2، دار الوعي للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009.

16- عبير سلامة: النّص المتشعب ومستقبل الرواية، (د، ط) هيئة الكتاب المصرية، مصر، 2008.

17- فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي: ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2006.

18- محمد السيد حلاوة: الرعاية الثقافية وأدب الطّفل(مدخل إلى أدب الطفل) (د، ط) دار المعرفة الجامعية الاسكندرية، مصر (د، ت).

19- مريم سليم: أدب الطفل وثقافته، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، 2001.

20- مشتاق عباس معن: ما لا يؤديه الحرف. نحو مشروع تفاعلي عربي للأدب، ط1، دار الفراهيدي، بغداد، 2010.

21- هادي نعمان الهيتي: ثقافة الأطفال (د، ط) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1988.

ثانيا- المجلات والدوريات والمو اقع الإلكترونية ورسائل الدكتوراه

1- أحمد قرني: كتابة جديدة لطفل المستقبل، مجلة: الروافد الرقمي (مِنَصّة إلكترونية ثقافية تفاعلية) متوفر على الموقع: http://arrafid.ae، تاريخ الرفع: 28-01-2019.

2- خديجة باللودمو: الأدب الرقمي العربي الموجه للأطفال (دراسة في المنجز النقدي) رسالة دكتوراه مخطوطة، جامعة ورقلة، 2017-2018، ص:107.

3- سرديلت سعيد يقطين، متوفر على الرابط : http://www.saidyaktine.net، تاريخ الرفع: 25-01-2019.

4- السيد نجم: التقنية الرقمية ودورها في أدب الطفل، ورقة بحثية: مؤتمر (أدب الاطفال بين التراث والحداثة) أيام 20-21-22-/2014/05، الفيوم، مصر، متوفر على الموقع: https://middle-east-online.com، تاريخ الرفع: 22-01-2019.

5- طارق زيناي: إشكالية الأدب الرقمي. قراءة في الوسائط التواصلية، مجلة المدوّنة، العدد...مخبر الدراسات الدراسات الأدبية والنقدية، جامعة البليدة02، ديسمبر 2017ص:491.

6- علاوة كوسة: أدب الأطفال من الورقي إلى الرقمي، مجلّة قصيرة، (ركن: مقالات) متوفر على الموقع: https://www.qassira.com، تاريخ الرفع: 18-01-2019.

7- العيد جلولي: نحو أدب تفاعلي للأطفال، مجلة الأثر، مجلد: 10، عدد: 10، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 31-03-2011، ص: 238.

8- فطيمة ميحي: البنية الدلالية للشعر التفاعلي الرقمي، (رسالة ماجستير مخطوطة) جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2012-2013، ص:29.

9- محمد المسعودي: أدب الطفل الرقمي بين فريقين، جريدة الرياض، 09 نوفمبر 2017، ركن مقالات اليوم، متوفر على الموقع: http://www.alriyadh.com/1636503، تاريخ الرفع: 20-01-2019.

10- محمد سناجلة: الرواية الرقمية تفرض حضورها على أدب الطفل في ضوء التطورات التقنية، جريدة الوسط البحرينية، العدد: 4975، 20-04-2016، متوفر على الموقع: http://www.alwasatnews.com. تاريخ الرفع: 21-01-2019.



El-Madar
Cognitive Center for Research and Studies algeria

Madarat

Journal of language and literature

Biannual International peer-reviewed journal

Fourth Édition February : 1441/2020





ISSN: 2661-765X
ISBN: Aout 2018